

الإخراج الإذاعي والتلفزيوني

الدكتورة نهلة عيسى





ISSN: 2617-989X

Books & Refrences

الإخراج الإذاعي والتلفزيوني

الدكتورة نهلة عيسى

من منشورات الجامعة الافتراضية السورية

الجمهورية العربية السورية 2020

Radio and TV Direction

Nahla Essa

Publications of the Syrian Virtual University (SVU)

Syrian Arab Republic, 2020

الـــــفـــــهـــــرس

الوحدة التعليمية الأولى

نظرية الإخراج

مقدمة:

قليلة هي المقاربات النظرية للإخراج إذ يمكن تسمية معظمها بالأفكار أكثر مما يمكن إدراجه تحت مسمى "نظرية"، ولاسيما في ظل الشكوك التي تبديها أدبيات بحوث الاتصال حول هذا الاستخدام، والاهتمام الضئيل ببناء أو تطوير نظرية حول مفهوم الإخراج، على الرغم من عدم وجود معارضة جدية اليوم لكون الإذاعة والتلفزيون من الوسائل الفنية الصناعية التي لا ينبغي أن يعوق مظهرهما الصناعي بلوغُهما مرتبة الفن والجمال؛ لأنهما وسيلتان اجتماعيتان (مستحدثتان) للنقل والتعبير (بالصوت والصورة) عن الواقع.

ولما كانت الصفة الأولى لكل عمل فني أو على الأقل أكثر صفاته لزوماً هي أن "يكون"، والصفة الثانية هي أن يعنيَ "شيئاً"، فإنه من الممكن النظر إلى هاتين الصفتين في العمل الفني الإذاعي والتلفزيوني بالنظرة النقدية نفسها التي ننظر بها إلى العمل الفني السينمائي المتميز بتراكيب (صوتية وبصرية) عميقة قادرة على نقل الواقع نقلاً دقيقاً وفق الاتجاه المحدد الذي يريده المخرج، مما يدخله في علاقة جدلية مع الجمهور الذي يقدم له، ويحدد أثرها السيكولوجي عليه.

لذلك يمكن الاعتماد على أدبيات فن السينما (باعتباره فناً واقعياً) في إيجاد مقاربة نظرية "مقبولة علمياً" لفن الإخراج، بالاستناد إلى حقيقة أن الخاصية الواقعية للصوت والصورة في الإذاعة والتلفزيون (كما في السينما) تفسر إلى حد كبير ظواهر الاندماج والتصديق التي تربط الجمهور بنتاجهما البرامجي، وذلك لأننا سوف نتحدث عن "الكل" في ذلك الإنتاج، أو عن الرؤية الشاملة لعطاء العمل بكل عناصره، أي عن "تراكب التلقي أفقياً ورأسياً" إذا نظرنا من وجهة نظر المستمع أو المشاهد، أو "مركَّب الدلالات" إذا نظرنا إليه من ناحية ما هو موجود في العمل الإعلامي نفسه، وسنستخدم كلا النظريتين في شرحنا لأبعاد العملية الإخراجية في إطار اللحظة واللقطة والمشهد الواحد والفصل والمرحلة والحلقة، والعمل بالكامل آخذين في الاعتبار أهم المبادئ النظرية التي يستند إليها فن الإخراج كأداة للتعبير والترفيه في الإعلام العام، وكتجسيد حي لتاريخ آلتَي التسجيل والتصوير (بجوانبهما الحرفية والإبداعية والفكرية والتجارية المتشابكة والمركبة).

وعليه يمكن الحديث عن أنطولوجيا "تصنيف أو كينونة أو وجود" فن الإخراج وفقاً للمدخلين التاليين:

أولاً: مركَّب الدلالات (تراكب التلقي أفقياً ورأسياً):

أ. المقاربات النظرية لفن الإخراج:

1. أولى المقاربات النظرية لفن الإخراج تنطلق من حقيقة أن الأشياء التي تُسمع وتُرى عبر الإذاعة والتلفزيون مختلفة أنطولوجياً عن الأشياء التي تسمع وتُرى في الواقع، ذلك لأن الحقائق والوقائع التي تُعرض في كلا الوسيلتين تنتمي إلى أنواع مختلفة عن الحقائق التي نواجهها عندما نشارك في أحداث أو نراقب أحداثاً في أماكن وقوعها، مما يعني أن هذه المقاربة عرضية ومشروطة بحقيقة أن كل ما يُسمع ويشاهد في الوسيلتين يعرضه ويقدمه شخص ما، وأن الأشياء التي تقدَّم لنا عبرهما تظهر كحالات مشروطة (مرهونة بظروف ما) للأمور والقضايا، كما هي في الواقع أيضاً، بمعنى أنها مبنية اجتماعياً أي أنها أشياء اجتماعية خادعة ومزيفة وُجدت وعُرضت بموجب أوامر وتوجيهات معينة متميزة ومختلفة عن الأشياء المستقلة الوجود، أي الأشياء الطبيعية المادية الحقيقية.

2. الإذاعة والتلفزيون يستطيعان أن يقدما مثالاً نموذجياً للكيفية التي تُبنى (تُنشأ- تُنظَّم- تُرتب) بها الأشياء الواقعية لتصبح حقائق إعلامية (حقائق مؤسساتية) مبنية وفقاً للقصدية الاجتماعية، مما يدخلنا في صلب الحديث عن الوسيلتين كوسائل تجربة اجتماعية تصور وتقدم وتعرض الأشياء (وربما تصنع)، وتقترح (توحي) على المشاهدين والمستمعين مواقفَ يقدمها شخص ما من أجل تحقيق هدف ما، وليس كوسائل تمكّننا من مراقبة وملاحظة الأشياء للتوصل إلى أحكام وتقييمات حول الواقع الفعلي للعالم، وهو أمر يجعل من فن الإخراج أهمَّ الفاعلين (الصائغين- المركِّبين) لحقائق الوجود بالشكل الذي يدعم الحقائق المؤسساتية، ويخفي الجوانب الاتصالية الإخبارية، ويوهم بها في الوقت ذاته.

وهذا ما يجعل التركيب الصوتي البصري دعامةً رئيسية وممارسة راسخة توفر خلق وصياغة مجموعة من الانطباعات المنتقاة، وتغيرات وتبدلات في الاهتمام والتركيز وفي الزمان والمكان، والتناقضات والارتباطات والإشارات الضمنية غير المباشرة التي لا يوجد بينها في الواقع أي علاقة على الإطلاق، حتى لو كان نقلاً حياً ومباشراً.

3. نستخدم هنا كلمة "تراكب" بشيء من التوسع قد يتجاوز معناها القاموسي أو الاصطلاحي المشهور، فكما نعني بها تراكب عنصرين بحيث يخفي أحدُهما جانباً من الآخر (كوضع منضدة أمام مقعد

فتحجب جانباً منه عن أنظارنا)، فإننا نستخدمها أيضاً عندما يشف العنصر عما وراءه، وبالتالي يشف العمل عن كل ما به من عناصر، أو أن تكون بعض عناصره نصفَ شفافة أو على قليل أو كثير من الإعتام، بل إننا نتوسع توسعاً آخر، فنعني بالتراكب هنا تجاوراً وتوالي العناصر أيضاً – للصورة والصوت– وتزامنها.

4. المتلقي أكثر وعياً وبصيرة بما هو محجوب عنه لسبب ما عن وعيه وبصره بالعنصر الحاجب، ولنتصور مثلاً أننا نرى يد الشرير وهي تهوي بسكين كي يطعن بها البطل، وهما خلف أريكة تحجب معظم جسديهما، أعتقد أن الأريكة لا تلفت الأنظار إلا بقدر محدود جداً، وما يحدث خلفها يبدو وكأنه ظاهر تماماً للمشاهد حيث يكمل بعين خياله كل ما هو محجوب عنه، نضيف إلى ذلك أنه بتجاور العناصر قد يلفت أحدهما أنظارنا بحيث نكاد ألا نرى عنصراً غيره، فكأن العنصر اللافت في هذه الحالة "متراكب" فوق العناصر الأخرى ويحجبها عنا.. إلخ، ومن ثم فإننا نتوخى المرونة في استعمال مصطلح "التراكب".

وبالمثل، فإننا نتوسع هنا في استخدام كلمة "الدلالة"، أو نتجه إلى استخدامها الأكمل، فليس المقصود هنا فقط هو استخدامها بمعنى تجاوز العنصر للناحية الوظيفية البحتة إلى الإيحاء بمعنى آخر أو تعبيراً عن شيء إضافي أو مختلف، ولكننا نستخدمها أيضاً عند وقوف العنصر عند حد وظيفته وظاهر معناه دون أي تجاوز أو إيحاء بشيء آخر أو إضافي.

ب. بعض مشكلات التراكب:

1. كيفية التعامل مع الكم الكبير من عناصر الصورة والصوت التي تتزامن أو تتجاور أو تتداخل أو تتعاقب مع بعضها البعض، وبخاصة أن كلاً من هذه العناصر له أهميته ودلالته وتأثيره كعنصر قائم بذاته، أو بعلاقته بغيره من العناصر، وبموقعه من السياق، إضافة إلى اختلاف العطاء والمعنى والتأثير تبعاً لأسلوب التعامل مع العنصر أو معالجتنا له، وعند إجراء التغيير في تجاوره مع غيره من العناصر أو تغيير الترتيب في تعاقب اللقطات، فنحن إذن أمام بدائل يصعب حصرها، وتهدد بأن تكون مثاراً للتزيد أو التشويش أو الفوضى بدلاً من أن تكون إضافة جيدة إلى بعضها البعض تخدم وحدة العمل وتماسكَه وانسجامه ووضوحه.

ولنتخيل ما يحدث إذا أطلقنا طاقة كل عنصر لإبراز خير ما فيه، وكأنه عندئذ يدخل في مباراة مع العناصر الأخرى (ولا ننسَ أنه من إبداع فنان يريد أن يتفوق ويؤكد ذاته)، هنا نود أن نؤكد من اللحظة الأولى على ضرورة أن توظَّف كل عناصر الصورة والصوت بمفهوم التعاون والتكامل لا تحت مفهوم أو نظرية المباراة.

2. المشكلة الثانية التي نواجهها هي المراوغة الكبيرة في تعيين "الكل" وتحديد "الجزء"، نظراً لعامل الزمن على الأقل، فالكل الصوَري في لحظة ما (إذا ابتدأنا بمنظر تفصيلي مثلاً) قد يصبح جزءاً صغيراً من "كل" جديد في اللحظة التالية (إذا استخدمنا حركة زووم خاطفة إلى الخارج تكشف معالم أو مواضيع تثير الاهتمام)، وقد يحدث العكس، وكذلك الحال بالنسبة إلى الكل والجزء الصوتي، فقد تنقطع أو تخفت مجموعة الأصوات المسموعة فجأة ويظل أحدها فقط ظاهراً واضحاً فيصبح هو الكل الصوتي الجديد، وقد يحدث العكس أيضاً، والبدائل عديدة ومن ثم كثيراً ما يشتد التأرجح أو التحول للعنصر أو الموضوع الواحد بين أن يكون "كلاً" أو "جزءاً"، ويختلف المعنى والتأثير بالتبعية، ولا ننسَ تأثير التزاوج بين الصورة والصوت، كما لا ننسَ تأثير ما هو خارج إطار الصورة من أصوات غير متزامنة أو مُضافة أو تخيل صوري، وكل مقومات ما يسمى "بالإطار المفتوح".

لهذه الأسباب وغيرها يجب علينا أن نعيد النظر في تعاملنا مع الأفكار والنتائج التي أدت إليها مدرسة الجشطلت في علم النفس، والتي توالت بعد ذلك (أو توالى جزء منها مع إضافة وتنويع) في تجارب بعض السينمائيين الروس مع السينما الصامتة في العشرينيات على وجه الخصوص (مطبقة على الصور المتحركة بالطبع)، وما قالوا به جميعاً من أن الكل لا يعني دائماً (أو لا يعني على الجملة) مجموع الأجزاء بل هو معنى جديد أو شيء أو إنتاج جديد، وذلك إضافة إلى مقولاتهم الأخرى التي يضيق المجال عن ذكرها، ومنها حديثهم عن الكل والجزء وتأثير تجاور اللقطات.

ونود أن نلفت النظر إلى أن بعض النتائج أو المفاهيم التي توصلوا إليها بالنسبة للكل والجزء وتجاور الأشكال واللقطات مثلاً تذكّرنا بمفاهيم جدُّ مألوفة (كنا قد أشرنا إليها في مقرر تقنيات تحليل الصورة) فهي من خصائص اللغات، فمن المعروف في لغتنا أن كل حرف من الحروف هو رمز لا يدل إلا على نفسه، فإذا اتصل بحرف أو أكثر نشأ عن هذا الاتصال كلمة، ولكل كلمة معنى، ولكنه معنى جزئي، ومع تعدد الكلمات تتعدد المعاني وتتماسك وينشأ عنها ما يسمى بالمركب التام أو المفيد، ونحن نعلم أنه إذا اختلف السياق أو اختلفت الكلمات التي توضع بينها أو تجاورها كلمة ما، فإن هذه الكلمات كثيراً ما تؤدي إلى معنى مختلف أو تعطي مدلولاً مختلفاً.

لذلك لا بد من النظر إلى فن الإخراج الإذاعي والتلفزيوني من منظور آخر مع الاستفادة بالقطع من كل التجارب السابقة في السينما، وفي غيرها من الفنون التي يستعين بها في إنتاجه، فهو فن مركب من فنون عديدة أو هو على الأصح منتج جديد مختلف تدخل كثرة من جماليات الفنون الأخرى في مكوناته من دون أن تُفرض لها سيادة أو وجود مميز، بل لا بد من أن يطوعها لمصلحته وأن يضعها دائماً في حجمها الصحيح لأنه قبل كل شيء، وفوق كل شيء، فإن التدفق الدرامي هو العامل الأول الحاسم دائماً، أو هو الدماء التي تسري في كيان العمل الفني وتبعث فيه الدفء والحياة، أو هو مبرر وجوده.

3. المشكلة الثالثة هي مسألة تبادل العلاقة بين الشكل والأرضية (ولا بأس هنا من الرجوع إلى مدرسة الجشطلت)، وهناك مثال مشهور وهو أن الرجل يُعد شكلاً، والمنزل في الخلفية يُعد أرضية، بينما يُعد المنزل شكلاً ومجموعة الأشجار في الحديقة تُعد أرضية، ثم نقول إن الأشجار تُعد شكلاً والسماء أرضية، ومن المعروف أن الشكل هو الذي يستحوذ على انتباهنا أكثر من الأرضية (كما تستحوذ اللوحة على انتباهنا أكثر من إطارها)، لكن هذه العلاقات قد تنقلب رأساً على عقب إذا وقع حدث يخل بالموازين، أو لدواعي السياق أيضاً.

فإذا علمنا مثلاً بوجود مجرم مختبئ خلف شجرة معينة تمهيداً لارتكاب جريمة ما، فإن هذه الشجرة تتحول أمامنا (سيكولوجياً) إلى شكل ويصبح ما عداها هو الأرضية، كما أنه من الممكن أن نصبح أمام شكلين متجاورين، وهما مجموعة الأشجار والمنزل إذا كانا يخبئان طرفي الصراع، كرجال البوليس في مقابل أفراد العصابة، ومن ثم يتوزع الانتباه بينهما، ويصح عندئذ أن تكون السماء هي الأرضية للشكلين إذا ظهرت في الصورة (حتى ولو كان يطير في جوها بعض الطيور الجميلة والتي كانت هي الشكل منذ قليل قبل أن يتفجر الصراع)، وهذا بخلاف باقي عناصر الصورة والصوت والتي تؤثر في العلاقات بالضرورة.

4. يجب أن نعطي اهتماماً خاصاً لمشكلة رابعة، وهي مشكلة الحركة بأنواعها المختلفة، وما تؤدي إليه من لفت النظر وإثارة الانتباه وإعطاء وتوليد المعاني (مباشرة أو إيحاءً)، وعوامل التغيير العديدة التي تصاحبها، ولنعد بذاكرتنا إلى ما نعرفه عن العنصر المهم كي ندرك مدى النتائج التي قد يصعب تماماً التكهن بها على وجه الدقة حين النظر إليها في إطار مركّب الدلالات.

5. المشكلة الخامسة هي مشكلة التعامل مع ذاكرة المُشاهد، نظراً لأهميتها التي لا تخفى على أحد، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار دور عامل الزمن في هذه المشكلة، وكذلك أساليب التحضير الدرامي التي تترك بصماتها من دون شك على ذاكرة المشاهد؛ لأن الانتقال إلى لقطة جديدة أو مشهد جديد أو وضع

أو تكوين جديدين ليس معناه أنه قد تم ترك ونسيان ما فات – مهما كان زهدُنا فيه وتلهفُنا على الجديد القادم – بل إن الذاكرة تلعب دورها دائماً بنسب متفاوتة، وربما تتراكب الصورة الماضية في بعض الأحيان مع الصورة الجديدة بقوة وإلحاح، وكأنها تنازعها الوجود بل ربما تكون أكثر حضوراً في خيال المشاهد مما يراه على الشاشة حتى لَتكاد أن تمحوها من بصره، كما أنه كثيراً ما يحدث الشيء نفسه بالنسبة للأصوات والحوار بنوع خاص، وبتراكب التلقي قد يتأكد التأثير المطلوب، أو يمحو تأثيرُ أحد العناصر تأثيرَ عنصر آخر أو يضعف من شأنه، على عكس ما هو مستهدف، وبصفة عامة يجب التعامل بحرص ووعي مع ذاكرة المشاهد التي لا غَناء عنها بحال من الأحوال لمتابعة العمل، والتقصيرُ في إنعاشها فيه إخلال، والإلحاحُ والتزيد فيه تطويل وإملال، وثمة عناصر كثيرة تلعب على وتر الذاكرة، فلنتصور حجم المشكلة ولاسيما بالنسبة للمسلسلات التلفزيونية.

مع ضرورة التأكيد على بعض تأثيرات التدفق الدائم للزمن مع التغيير شبه المستمر في الصورة والصوت في اللقطة الواحدة أو مع تتابع اللقطات؛ لأن المشاهد في اللحظة الواحدة يعيش مع الماضي (أي ما مر به من العمل في حدود مدى التذكر وقوته)، ومع الحاضر (وهو ما يراه ويسمعه في اللحظة الحالية التي سرعان ما تتحول إلى ماضٍ بصورة دائمة)، وكذلك مع المستقبل (في حدود توقعاته النابعة من السياق وأسلوبه مع تفكيره في النتائج.. إلخ) يضاف إلى ذلك ما يثيره العمل غالباً من تداعيات مختلفة، وكذلك ما يقوم به المشاهد من أعباء المشاركة الإيجابية مع ما يسمعه ويراه.

6. من ناحية أخرى فإذا تم النظر إلى الأمور من منظور القطع والظن، فالعمل ظني الدلالة والأثر في مجمله، ولنتذكر تعدد العناصر التي تساهم في إبداعه وصنعه، وتعدد عطائها وتنوعه مع ما قد يواكب ذلك من غموض ومراوغة، كما يجب أن نتذكر دائماً تفسير جمهور التنفيذ للعمل، والتعدد الهائل في عدد المشاهدين مع ما يوجد بينهم من اختلافات، وتنوع ظروف ووسائل المشاهدة.. إلخ.

ومع ذلك فالناحية الظنية في معظم الأحوال تُكسب العمل سحراً خاصاً، كما أنه توجد دائماً احتمالات كبيرة للتقارب في التفسير إذا ما أُحسنت دراسةُ وفهم طبيعة وعطاءُ العناصر المختلفة (منفردة ومجتمعة) واستخدامُها بإخلاص ووعي مع حسن العلاقة والتفاهم مع فنيي التنفيذ، ويُضاف إلى ذلك احتمالات التلقي في الاتجاه المرغوب إذا أُحسن فهم سيكولوجية المشاهد، والإحاطة بالمناخ الثقافي للجمهور المستهدف، ومهما كان بين أفراد هذا الجمهور من اختلافات فهي في حقيقة الأمر تُعد تنوعاً في إطار وحدة ثقافية، ولكن في كل الأحوال تظل هناك مسافة لا يمكن إلغاؤها بين الظن والقطع، وتكمن المشكلة في كيفية تقصير هذه المسافة.

7. هناك مشكلة أساسية تفرض سلطانها وقد تضع الإخراج في المركب الصعب، وهي موقف الكاتب وأسلوبُه في تناول العمل، والذي هو في محصلته النهائية نوع من الاتصال بين ذاتٍ متصوِّرة (الكاتب) وذاتٍ مدرِكة (المُشاهد) عبر قنوات التنفيذ وجمهوره بطبيعة الحال (المفسِّر).

والكاتب في ذلك قد يضع أمامه في المقام الأول الصدق في محاكاة الواقع، أو العناية بالتفاعل حول جدل بين الشاشة والواقع باستثمار جماليات ومفردات اللغة لتحقيق هدفه، وهنا يأتي المُشاهد لديه في المقام الثاني (أو لا يضعه في اعتباره بالمرة !)، وقد يركز الكاتب اهتمامه على المشاهد في المقام الأول، ويضع نصب عينيه التفاعل أو الجدل بين الشاشة وبينه مع استثمار جماليات ومفردات لغة الوسيط أيضاً وتطويعها وصولاً إلى تحقيق التأثير الذي يتوخاه بصرف النظر عن مدى الصدق في محاكاة الواقع (أو انتفاء مبدأ المحاكاة بالمرة بأي معنى من معانيها!)، أي أن الكاتب في الحالة الأولى يُعلي من شأن محاكاة الواقع، وفي الحالة الثانية يعلي من شأن سيكولوجية المشاهدة.

ولكن.. هل معنى ذلك أنه توجد مسافة ما تفصل بين سيكولوجية المشاهدة ومحاكاة الواقع؟ يقول البعض باستحالة وجود هذه المسافة فالإنسان هو الإنسان في الحالتين، ولكننا لا نوافقهم، فالإنسان في الواقع المعاش غيره أمام الفن، وإن تفاوت الأمر تبعاً لاختلاف الوسيط الذي يقدَّم العمل الفني من خلاله، والأجدر بنا أن نعترف بوجود المسافة كي نحسن معالجة المشكلة، وعلى أي حال فمهما كان موقف الكاتب ومدى انحيازه إلى أحد الجانبين، فلا بد من أن يكون لكل جانب منهما بصماته في عمله شاء أو لم يشأ، وإن اختلفت النسبة بالطبع، ولا يخفى أنه فنان يخضع لأحكام فنه وضغط إبداعه وأنه في الوقت نفسه يعيش حياة الناس الذين هم مادتُه الأولية، وهم أيضاً العميل الذي يقدم إليه عمله أي أنه يأخذ منهم (واقعاً) ويعطيهم (سيكولوجية مَشاهِده) وهو واحد منهم (مجتمع ثقافي مرجعي واحد)، ولكن بالرغم من كل شيء تظل المشكلة قائمة حول موقف الكاتب، وأيضاً حول مدى انسجامه أو تنافره مع مواقف فنيي التنفيذ في هذا الشأن. [1]

وعلى الرغم من أن بحوث الإذاعة والتلفزيون تشير إلى أن المستمعين والمشاهدين لا يكترثون بالمونتاج والتركيب والسمات الأخرى للبرامج؛ لأن ما يعنيهم الأصوات والصور التي تُعرض عليهم، والتي توحي لهم بأنها جزء من الواقع، إلا أن برامج الإذاعة والتلفزيون هي أشياء موجهة معتمِدة في حدوثها وظهورها على بعض الأشياء المادية، ولكنها معتمِدة بالقدر نفسه على انشغال الناس واهتمامهم بها أي أنها

---

[1] خضور, أديب، (2000)، نظرية التلفزيون، دمشق، الناشر: أديب خضور، ص ص 7-72.

منتجات اتصالية متكاملة، والأصح أجزاء وظيفية في سياق معين، محكومةٌ بالالتزامات والحقوق والظواهر الاجتماعية التي أوجدتها المجتمعات الإنسانية، كما أنها مشروطة بأفعال متلازمة قصدية تشكل أسسَها، وتشكل علاقة بين السبب والنتيجة، مما يجعل لهذه الأفعال (الإخراج) دوراً مفتاحياً في تحديد قواعد العملية الاتصالية ونتائجها في السياق الملائم مما يحقق الموقف الاتصالي.

ولكن، ومع افتراض تحقق السياق الدرامي السليم، واستخدام وسائل التعبير الملائمة لكل حدث من أجل تحقيق الموقف الاتصالي، فإنه كما للأفعال الاتصالية جانب خارجي، فإن لها جانباً داخلياً، بمعنى أن لها معلماً أو شاهداً مادياً (التعبير الكلامي أو النصي أو الفيلمي.. إلخ)، وهي التي تشكل الطرف الفعال في الفعل الاتصالي القصدي بموجب مشروطية اجتماعية معينة توفر الأساس لحالات لاحقة، ونعني بها الآثار، بما يتيح للفعل الاتصالي أن يصبح أساساً لآثاره، وهو أمر يحتم التطرق إلى مبادئ أو شروط صياغة "المتلازم القصدي"، سواء كان فيلماً أم نشرة أخبار أم برنامج مسابقات.. إلخ، وهي:

توجيه الانتباه.

الوحدة.

الإيقاع.

ثانياً: مبادئ صياغة المتلازم القصدي (أو التراكب القصدي)

1. توجيه الانتباه:

إن لم يكن توجيه انتباه المشاهد الوجهة الصحيحة هو أول ما يجب أن نُعنى به في مركب الدلالات، فهو على الأقل من أولها، إذ إن الانتباه عامل رئيسي جداً في المتابعة الجادة للعمل، ونحن لا نعني بالانتباه هنا مثيرات الاهتمام، ولكننا نعني به الآن الاهتمام الموضعي اللحظي بمركب الصورة والصوت وتواليه في أثناء السياق، ولذلك فقد آثرتُ استخدام مصطلح "الانتباه" بدلاً من "الاهتمام" كيلا تختلط المفاهيم وإن كان لا غنى عن كل منهما لمتلقي دراما الشاشة، كما أنه كثيراً ما يكون أحدهما مدخلاً إلى الآخر.

ليس معنى انتباهنا إلى عنصر ما من عناصر الصورة أو الصوت (أو بعض العناصر التي تشكل وحدة معينة) عدمَ وعينا بما عداه، بل إن العناصر الأخرى تظل موجودة بنسب متفاوتة وتأثيرات ووظائف متباينة، وذلك في الوعي أو اللاوعي إذا سلمنا نظرياً بوجوده، ويصبح ما اعتبرناه مثيراً للانتباه هو الذي يحظى بالنصيب الأكبر أو هو ما يقع في بؤرة الانتباه، ولنسميَ الأمر عندئذ "الانتباه المحدد" أو "الانتباه الحاد"، ونسمي ما يخرج عن دائرته المحددة "الانتباه الضبابي"، وهناك درجات مختلفة للتحديد والضبابية.

وقد لا يكون هناك عنصر أو عناصر معينة تثير الانتباه بشكل ملحوظ، ولكن الصورة والصوت يثيران الانتباه في عمومهما، ولذلك يمكن تسميته "بالانتباه العام" أو "الانتباه الشفاف" حيث يشف عن كل ما هو موجود بالعمل، بل يقال إن طبيعة العصر قد أعطت الناس (الشباب بنوع خاص) القدرةَ على متابعة وتفهم أكثر من عنصر في وقت واحد، ويسمى هذا الأمر "الانتباه المتبادل" أو "تبادل الانتباه"، وفيه يُكمل المشاهد النقصَ الذي ينشأ نتيجة للتبادل، مما يعطي تفسيراً لمعنى أو إمكان الانتباه المتزامن.

وقد يكون صناع العمل الفني ممن يعتنقون مبدأ العرض على المُشاهد من دون تدخل لتوجيه بصره أو سمعه إلى شيء محدد تاركين له حرية الاختيار والتجول ببصره في إطار الصورة حسب إرادته وتفضيله، ومن ثم استخلاصُ المعنى الذي يتوصل إليه بمعرفته، ونحن لسنا هنا بصدد مناقشة هذا الاتجاه (الذي يرفعه البعض إلى مرتبة النظرية)، ولكننا نكتفي بالقول إن صانع العمل (المخرج) يظل بالضرورة متدخِّلاً بقدر ما، فهو مثلاً الذي يحدد وضع الكاميرا، وهو الذي يحركها أو لا يحركها ويعطي تعليماته للشخصيات بالكلام والحركة والفعل بطريقة محددة، أو يترك لها الأمر ليجري عشوائيا حسب اختيارها، أو لا يُظهر شخصيات لها المقومات الدرامية التي عرفناها أو يعهد بها إلى ممثلين محترفين، ويترك ما يجري في الحياة أمام الكاميرا على سجيته وفي مساره الطبيعي في الواقع المعاش.. إلخ.

كما يحدث الشيء نفسه بالنسبة للصوت (أي على الجملة)، فهناك تدخل فعلي واختيار من صانع العمل وإن كان يبدو مستتراً أو أن تدخّلَه يأتي بأسلوب التظاهر بعدم التدخل أو بأقل قدر منه، وكما قلنا فلسنا بصدد مناقشة هذا الاتجاه، كما أننا لن نتعرض لأساليبه وجمالياته، وإنما الذي يعنينا هنا هو التدخل الواعي الصريح والاختيار والتنظيم من صانع العمل، بغرض توجيه انتباه المشاهد إلى ما يريده مهما كانت درجة أو نوع التحكم في هذا التوجيه أو التخلي عنه أحياناً لسبب فني أو سيكولوجي.

لذلك على المخرج أن يحدد اختياره كلما أمكن في أحد اتجاهين: الأول هو "التوجيه الصريح" مثل أن ينتقل إلى لقطة تفصيلية أو منظر كبير لشيء ما مع تأييد من الصوت أو من دون تشويش أو تشتيت منه، ويمكن أيضاً أن يتم الأمر مع وجود عناصر أو وحدات واضحة في إطار الصورة ومجال الصوت المسموع، ولكنه يتعمد استخدامها بطريقة تعاون على توجيه الانتباه إلى ما يريده بقوة وبلا مواربة، فيصبح التوجيه صريحاً أيضاً، ولا يُضل المشاهد طريقه إلى إدراك ما يفعله، أما الاتجاه الثاني فهو "التوجيه المستتر"، وذلك باستخدام وسائل توجيه الانتباه بلباقة وفي غير تعمدٍ ظاهر وكأن الأمور تسير بطريقة تلقائية، وعندئذ تؤدي الوسائل الغرض الذي يتوخاه المخرج، بينما يتصور المشاهد – في الأغلب الأعم – أنه هو الذي يوجه نفسه بنفسه، ومن المستحسن دائماً التنويع بين الاتجاهين، والتنويع أيضاً في مدى ودرجة كل منهما مع اختلاف النسب حسب موقف الكاتب وتفضيله، وحسب طبيعة وموقع اللحظة الدرامية في العمل، وهذا بخلاف "التوجيه العكسي" أو "التوجيه المضلل".

أ. مشكلة السيادة والتبعية في التراكب:



يحلو للبعض – متأثرين في الأغلب بمصطلحات التكوين في الفنون التشكيلية والعمارة – أن يستخدموا مصطلح "السيادة" لاعتبارات كثيرة، منها أن العنصر السائد هو الذي يحتل الجانب الأكبر أو الأهم من المنتَج أو يثير ويجذب الانتباه تبعاً لتوضعات معينة تشكيلية وسيكولوجية، وفي المقابل يستخدمون مصطلح "التبعية" للعناصر الأخرى، ونحن نفضل الابتعاد عن المصطلحين لعدم مناسبتهما للعمل الإخراجي؛ لأن السيادة إذا أخذت بمعنى الانتشار الأكبر لعنصر معين مثلاً، فقد لا يكون ذلك مبرِّراً لتركيز النظر عليه والاهتمام به، فقد نرى مياه البحر الممتدة بأمواجها وزبدها في إطار الصورة، ولكننا نرى طفلاً صغيراً وسَطها وهو يقاوم الغرق ويصيح مستغيثاً فيستحوذ على كل انتباهنا، أو نرى الخضرة التي تكسو أرض حديقة ما واهتزازاتها الرقيقة مع النسيم، ولكن الانتباه يتجه إلى فراشة صغيرة ترف بجناحيها متناقلة هنا وهناك، وبطبيعة الحال كثيراً ما يكون العنصر الأكثر انتشاراً هو الذي يشد العين أو الانتباه عموماً، وبخاصة إذا أضيفت إليه عوامل أخرى إيجابية تؤيده وتدعمه.



وكذلك الحال بالنسبة للأصوات، فليس معنى قوة وازدحام أصوات الطريق أو أصوات معركة ما أنها هي التي تشد انتباهنا دائماً، إذ قد نتجه إلى كلمة بصوت خفيض تحمل أهمية خاصة لنا حسب مقتضيات اللحظة والتدفق الدرامي، وتتضاءل عندئذ كل الأصوات الأخرى إلى جوارها.

وعليه، فإننا إذا استخدمنا كلمة السيادة لعنصر ما، فإننا نعني بها مجرد كبر حجم أو مساحة الوجود المادي لهذا العنصر، لا قوةَ الدلالة أو الأثر النفسي على المشاهد، وذلك دون أن نحرمها من حقها في الاستخدام في بعض الأحيان تبعاً للاعتبارات والمتغيرات الأخرى إذا حتمت الضرورة، ومع إشارة صريحة

إلى الأمر، ولنضع في اعتبارنا دائماً أن عوامل التعبير في دراما الشاشة أشد اتساعاً وتعقيداً من أن تخضع فقط لمواضعات الجشطلت أو غيرها من مواضعات وقوانين الفنون الأخرى مهما بلغت درجة رفعتها.

ب. تحديد مدخل المشاهد إلى الشاشة:



من العوامل التي يتعين أن يضعها المخرج في حسبانه دائماً – إذا أراد مزيداً من الدقة في عمله – مدخل المُشاهد إلى ما يدور على الشاشة: هل هو "مدخل كلي" أم هو "مدخل جزئي" (يسبقه بالضرورة مدخل كلي سريع جداً)؟ بمعنى: هل يدرك المشاهد عموم الصورة والصوت من دون التركيز على شيء خاص، أي في إطار الانتباه العام أو الشفاف، مع ما يثيره ذلك الأمر من فهم وانطباع وتأثير؟ أم أنه يتجه على الفور – وفق التوقع أو اللهفة أو حسن التوجيه – إلى جزء في الصورة أو الصوت أو كليهما (انتباه محدد)، ثم يتحول إلى جزء آخر ثم ثالث وهكذا، أو يتبادل الانتباه بين عنصرين أو وحدتين؟ وما هي مقومات ومبررات التحول من الكلي إلى الجزئي أو العكس، ومدى وتوقيت التحول أو التبادل بين الكليات والجزئيات؟[2]

حلمي, حسين، (1990)، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص 167– 192.[2]

ج. تقنيات توجيه الانتباه:

1- مبادئ عامة:

الدرجات المختلفة لشدة توجيه الانتباه تتحدد حسب طبيعة المواضع في العمل الفني على أنه من المفضل أن تكون درجة التوجيه أكثر بروزاً وقوة في عمومها بالنسبة للتدفق الدرامي، وبخاصة مع أحداثه الرئيسية وأركان التشويق والصيرورة وما في حكمها، وعلى أن يراعيَ المخرج الحد من شدة التوجيه في المواضع التي تستلزم ذلك مثل الغرس أو المؤشرات (أي تركيز الانتباه) كيلا يُفسد وظيفتها.
يحسن أن تكون درجة التوجيه متوسطة بالنسبة لمواضع بناء مضمون العمل أو رسالته، وذلك في الأعمال التمثيلية على وجه الخصوص، أما في الأعمال التعليمية أو التحريضية فلا بأس من توجيه الانتباه بحدة وقوة إلى معالم مضمون العمل أو رسالته.
بالنسبة إلى النظم الداخلية للعمل، فيجب أن يكون توجيه الانتباه إليها بأقل درجة ممكنة من الشدة، إذ المفروض أن يتوخى صانع العمل أن تتسرب أهداف ومعاني هذه النظم إلى المشاهد برفق ونعومة، فهي قيمة مضافة ذات طبيعة خاصة.
أما فيما يتعلق بتقنيات التوجيه، فسنتحدث عنها أولاً بصورة إجمالية من ناحيتها التقليدية، ثم نتوسع في الحديث عنها ثانياً في إطار مركب الدلالات.

2- عوامل توجيه الانتباه التقليدية:

نبتدئ بلا ترتيب خاص – للتذكرة والإضافة أيضاً – بسرد مجموعة كافية (وليست شاملة) للعوامل أو القواعد التقليدية في توجيه الانتباه لموضوع ما، وذلك للعنصر الواحد في الأغلب:

- **مخالفة موضوع الانتباه لعموم ما هو موجود في الصورة: كأن يتحرك حركة مضادة في اتجاه الحركة العامة، أو يقف منفرداً عن الجموع المتقاربة من بعضها البعض، أو يقف وهم جلوس، أو يجلس وهم جميعاً وقوف، أو يكونَ شيئاً مائلاً وسط أشياء عمودية كما نرى في النخيل أو عامود إنارة آيل للسقوط، أو رأسياً تماماً وسط أشياء مائلة، أو ذا اتجاه خطي مغاير للخطوط والمنحنيات السائدة، أو أن يكون الموضوع (ربما ممثل) مسترخياً وسْط منتبهين يستمعون إلى خطاب مثلاً، أو منتبهاً وسط لا مهتمين أو ساخرين، أو أن يبكيَ وسط من يضحكون أو يبتسمون، أو يهرول وهم يسيرون على مهل، أو يتفرج بهدوء على غارة جوية وسط الذعر العام، أو يكون مرتدياً ملابس**

ذات لون أو شكل مخالف للمجموع مثل تلميذ بملابسه العادية وسط تلامذة يرتدون الزيّ المدرسي، أو طويلاً وسط قصار، أو قصيراً وسْط طوال، أو من جنس مخالف مثل رجل وسط نساء أو العكس، أو إنسان وسط أبقار أو خراف، أو دراجة وسط السيارات، أو سيارة وسط الدراجات.. إلخ، ولنتذكر مع كل هذا المثل المشهور "خالف تعرف".

- **أن يكون الموضوع أكثر نصوعاً (نوراً) وإضاءة من الموضوعات الأخرى، أو يكون في دائرة الضوء وهي في الظل، أو تكون ملابسه ساخنة اللون وسْط آخرين بملابس ذات ألوان باردة، أو مساحة في إطار الصورة ذات لون ساخن وسط مساحات أخرى ذات ألوان باردة وهكذا.**
- **أن يكون الموضوع أيمن الإطار (إطار الصورة) وأعلاه قليلاً، أو يهدد بخلخلة توازن الصورة، أو يكون أكبر من غيره حجماً أو أعلى موضعاً أو أثقل كتلة أو في منطقة الوضوح الحاد وغيره في حالة ضبابية، أو يكون واضحاً في المقدمة.**
- **أن يكون اتجاه الخطوط أو النظرات نحو الموضوع.**
- **أن يكون هو الشكل وما عداه هو الأرضية، ومن ذلك أن يكون هو صاحب الشكل البسيط الذي يسهل استيعابه عن غيره، أو يكون منتظماً وسط أشياء مبعثرة مثل مسيرة مجموعة جنود سيراً منتظماً وسط جماهير غير منتظمة.**
- **أن يكون أشد الموضوعات تأثراً بحركة الطبيعة، أو صاحب أوقع التأثيرات، مثل أفرع الشجرة وسط المباني وهي تهتز من تأثير الرياح، أو مداعبة النسيم لشعر الفتاة، أو ستارة النافذة الرقيقة النسيج.**

- أن يصدر الموضوع صوتاً وسط السكون مثل صرير الباب وسط سكون المكان، أو أن يكون صوته مميزاً أو أعلى من أصوات الآخرين، أو يتكلم الشخص بكلمات مفهومة وسط همهمات غير واضحة أو يتكلم بانفعال وهجوم، وعموماً أن يتفوق الموضوع تفوقاً واضحاً على الآخرين في لغة الجسد المنطوقة أو المرئية (وبخاصة الأعين والشفاه والأيدي).

بالطبع، فإن توجيه الانتباه يتم بالضرورة حين تتحرك الكاميرا نحو الموضوع أو يقترب هو منها، أو أن نقطع إلى منظر كبير أو تفصيلي له.

3- توجيه الانتباه بمركبات الدلالات:

سنتحدث عن تأثير مركب العناصر المختلفة للصورة والصوت وما لها من تأثيرات جذرية على عوامل توجيه الانتباه، وذلك عبر الإشارة إلى طبيعة الانفعال الكامن وراء الانتباه، وبعض التأثيرات المنوعة للتراكب بالقدر الذي ينبه إلى محاذير إضافة عوامل قد تضعف من الانتباه أو تغير من طبيعته المرجوة، كما سنتناول الأمر في إطار بعض التقسيمات التي تساعد على الاستيعاب وتوضيح الرؤية على الرغم مما قد يكون فيها من تداخل في بعض الأحيان:

- المركب الإيجابي الشامل للتوجيه:

وفيه تتعاون كل عناصر الصورة والصوت إيجابياً على توجيه الانتباه إلى الوجهة التي نريدها، فمثلاً تكون الإضاءة تعبيرية في عمومها بما يلائم الموقف، وتحتل الشخصية المعنية يمين أعلى الصورة، وكذلك الخطوط التي في المكان، وتُرتدى ملابس ذات ألوان ساخنة أو مختلفة عن ملابس المجموعة ومتوافقة مع سمات الشخصية ومتطلبات الموقف، وردودُ أفعال الموجودين تبدو مؤيدة وهي تستمع باهتمام إلى الشخصية التي تتكلم بصوت مؤثر، وبكلمات تشتمل على كل جماليات الحوار الملائم للموقف، وتُستعمل لغة الجسد المرئية في تدعيم كلماتها، ونسمع في أثناء ذلك مؤثرات صوتيةً وموسيقا واقعية أو تصويرية متوافقة، ويكون الإطار من النوع المغلق الذي يحصرنا بما يجري داخل حدوده فقط، وطابع المكان يعطي الجو والمزاج النفسي الملائم، وكذلك وضع الكاميرا.. إلخ.

وبذلك يكون المخرج على ثقة تامة بأنه أدخل المشاهد في دائرة التوجيه الحاد للانتباه، وأن مدخله إلى الإطار سيكون تجزيئياً، ولاسيما إذا كان السياق الدرامي يستلزم متابعة الشخصية والتركيز عليها في هذا الموقف، وبذلك فإن هذا النوع من التوجيه يصلح في اللحظات الحاسمة أو عندما تكون لدينا أزمة وذروة نريد إبرازهما بأقوى صورة ممكنة.

ولكن مع ذلك يجب ملاحظة أن التزيد الواضح سيُدخل العمل على الأغلب في مشكلة جديدة تتعلق بالإيجاز العام أو يقلب الأوضاع، أو يرهق المشاهد، أو يطعنه في كبريائه وذكائه، أو على الأقل يشعره بالتكلف والمبالغة، ومع ذلك، ومع عدم تحبيذ هذا الأسلوب في توجيه الانتباه، إلا أنه من الناحية العملية قد يصلح كعامل مساعد حينما يكون الموضوع (الممثل، أو الحدث، أو الشخصية العامة.. إلخ) أقل من المستوى المطلوب لأداء الرسالة.

- المركب الإيجابي الجزئي مع التحييد:

وهو أسلوب يبدو أقل تكلفاً من السابق حيث يتم تحييد بعض العناصر فلا تكون جميعها موجهة للانتباه إلى الموضوع المحدد، وذلك كأن تكون الإضاءة واقعية (مجازاً) والغرض منها هو مجرد الإظهار، مع عدم وجود تمايز واضح في ألوان الملابس، أو تكون أحادية اللون بدرجات متقاربة، ويكون التباين هادئاً على وجه العموم، أو يتم تحييد النظرات والخطوط فلا تتجه نحو الموضوع، ولكن على شرط أن يظل الانتباه موجهاً إلى الموضوع بالرغم من ذلك تبعاً للعناصر الأخرى الموجهة المستخدمة، مما يسمح بالقول إن الانتباه حاد بدرجة أقل من السابق، مع وعي ضعيف بباقي الموضوعات حيث تكون في دائرة الانتباه الضبابي الذي لا يؤدي إلى التشتيت.

وهذا الأسلوب مناسب إلى حد ما لمقتضيات التحضير الدرامي، كما أنه مناسب تماماً لمقتضيات التشويق والصيرورة، وعلى الأخص لمتطلبات الانتباه المتزامن أو الانتباه المتبادل الذي يأتي عادة مع وجود صراع بين موضوعين متكافئين، وهذا يكفي جداً لتجنب تحميل المشاهد أعباء التركيز في التزامن أو التبادل، فيتعين تحييد كثير من العناصر كي لا تشتت انتباهه بلفت النظر أو السمع إليها: كأن تظهر إحدى فتيات الكومبارس في الخلفية وهي تسير في الحديقة العامة برشاقة وملابس ساخنة اللون، بينما نرى البطل والبطلة في المقدمة في مناقشة حادة ومهمة، أو أن نرى الساقي وهو يقدم بعض المأكولات أو المشروبات بطريقة استعراضية لبعض رواد المطعم في أثناء الصراع المهم، أو نسمع مغنياً مجيداً أو نرى راقصة في الملهى تقوم بحركة بارعة.. وهكذا، ولكن ليس معنى التحييد أن يكون شاملاً لجميع العناصر والموضوعات التي تخرج عن موضوع أو موضوعَي جذب الانتباه.

- **المركب الإيجابي الجزئي مع استخدام المعاون أو المظهر أو مع التأثير المرتد (رجع الصدى):**

في هذه الطريقة يظل لدى المخرج بعض العناصر الموجهة للانتباه إيجابياً، بينما تتحول بعض العناصر المحايدة المذكورة في الفقرة السابقة إلى عناصر معاونة غير صريحة عادةً، فقد يكون المخرج على لهفة شديدة لتحقيق التقارب بين موضوعي انتباه المشاهد الحاد، أي الشاب والفتاة، وهما في حالة صراع وخلاف كبير، ونسمع في أثناء ذلك موسيقا رقيقة في أحد الملاهي الليلية الهادئة، وتأثيرات أضواء الشموع على الوجوه والمكان مع المزاج النفسي السائد، والذي يُعد مؤشراً للتقارب يعاون على زيادة حدة انتباه وتلهف المشاهد، ولا يجب أن ينسى المخرج العمل على ترك العوامل المعاونة دائماً في دائرة الانتباه الضبابي في هذا الأسلوب، وإن كان المشاهد سيتوجه بالضرورة أو الاحتمال الأكبر إلى العناصر المعاونة مقتحماً ضبابيتها، وكأنه يستلهم منها العون على تأكيد تشوفه أو توقعه الغامض لتحقيق التقارب، ولذلك فهو سرعان ما يرتد بانتباه أكثر حدة من السابق إلى الموضوع الأصلي.. وهكذا.. حتى يتحقق التقارب في النهاية.

ولنتصور حدوث موقف مماثل وسط المزارع الريفية، حيث نرى الجو العام يبدو محايداً ولكن بعض عناصره تصبح معاونة في حقيقة الأمر، وذلك بما نراه بين المزروعات والأشجار والمواشي من ألفة وانسجام، وهو مؤشر أيضاً، وكما في السابق يتحول كثير من العناصر من الحَيْدة إلى المعاونة أو الإظهار السلبي أو توجيه الانتباه المستتر.

وقد يحدث الأمر بأسلوب آخر ربما يتداخل مع ما ذكرناه في بعض الأحيان، وذلك حين يكون هناك توجيه إيجابي جزئي مع حَيْدة عناصر كثيرة، سرعان ما يتحول بعضها من الحيدة أو المعاونة السلبية أو التوجيه المستتر إلى التوجيه الصريح، ويتم هذا الأمر تبعاً لتأثير هذه العناصر لمجريات الأمور عند موضوع انتباه المشاهد، كأن ينتبه فرد أو أكثر نحو الشاب والفتاة – في المثال السابق – بفضول أو انفعال ربما يؤثر فيهما وفي المشاهد أيضاً.

وقد يكون المشاهد على انتباه حاد نحو الموضوع، ولكن الانتباه يطول فيبحث عن شيء آخر يريحه قليلاً، وهنا ينجذب نحو الفرد أو الأفراد المهتمين والمتأثرين بما يجري، بالرغم من أنه لم يصدر منهم ما يشد انتباهه إليهم، فإذا بهم – إضافة إلى ما أعطونا من راحة وتنويع – يعيدون المشاهد إلى الموضوع الأصلي بلهفة متجددة وانتباه متزايد، وقد يتكرر الأمر أكثر من مرة ويتصاعد، ويمكن اعتبار ما يقوم به الأفراد في هذه الحالة والحالة السابقة بأنه نوع من (التأثير المرتد أو رجع الصدى Feed back) لأنه قد

تم تزويدهم بالمعلومات التي تأثروا بها، وعبروا عنها بأفعالهم التي قد تؤيد ما فيه المُشاهد أو تعدله أو ترفع أو تقلل من شأنه، سواء لدى المشاهد أو لدى الشخصيات الأصلية، فهي نوع من الفعل أو المنبه الذي يستوجب استجابة ما، أو نوعاً من التغيير في الانتباه وهذا يقودنا إلى الفقرة التالية:

- تغير طبيعة الانتباه:

ويأتي ذلك إذا ما تحولت طبيعة نظرة أو انتباه المشاهد إلى الموضوع بالمصادفة أو بتوجيه واعٍ من المخرج، مع ما يتبع ذلك من تحولات في المتابعة والتوقع يمكن أن تضر بالعمل أو تخدمه، فمثلاً نرى مهندسة تتكلم في موضوع هندسي مع المقاول وهما في الكشك الخاص في موقع العمل، والموضوع يبدو على خطورة واضحة، والانتباه حاد نحوها على اعتبار أنها على وشْك أن تكشف عن تلاعب كبير قد يودي بحياة مجموعة كبيرة من البشر، ويمكن بالطبع أن يُستخدم أكثر من عنصر إيجابي في توجيه الانتباه نحوها، ثم تخرج الفتاة مع المقاول إلى الموقع الذي ستُثْبت فيه حدوث التلاعب، وتتزايد حدة الانتباه في انتظار اللحظة الحاسمة، وإذا بالريح تعبث بملابسها بحيث تشي بغموض ساحر مما قد يثير فضول المشاهد مع آخرين في الشاشة، هنا يظل الانتباه مركزاً على الفتاة بالضرورة، ولكن مع تغير طبيعته من التقدير والإعجاب بنزاهتها إلى الإعجاب بمفاتنها، ويمكن أن يحدث الشيء نفسه إذا كانت الإضاءة خلفية، فتظهر المفاتن بأسلوب آخر، ولا يخفى علينا ما يتبع ذلك من تأثير قد يخل بالهدف المتوخى، إذا حدث الأمر بالمصادفة أو ارتجال فني خاطئ عند التنفيذ، أو على النقيض من ذلك أن يكون الأمر متعمداً ومطلوباً من الكاتب كي يعطيَ به مؤشراً (بأسلوب ذكي) لشيء سيحدث فيما بعد ويستلزمه الفعل الدرامي، ويمكن تأكيد تغير طبيعة الانتباه هذه بعوامل إضافية مثل التأثير المرتد من نظرات العمال أو بعض الأصوات في المكان مع حركة الآلات، التي تعطي إيحاءات بعيدة المدى.

- **تغير بؤرة الانتباه:**

نقول عن بؤرة الاهتمام إنها قد تغيرت أو تحولت عندما تكون كل العوامل التقليدية متكاتفة في توجيه الانتباه وجهة أخرى، أي أن المنبه كان مؤثراً إلى درجة استدعاء استجابة تثير اهتماماً شديداً لدى المشاهد تتغلب على كل العوامل الأخرى، وتوجه الانتباه إلى الموضوع المرغوب، حتى لو كان مختفياً في زاوية مظلمة من إطار الصورة.

وقد يتغير الانتباه بتدخل عنصر جديد مثل مجموعة جنود منتظمة الحركة وسط حراك بشري فوضوي، أيضاً رؤية شخص يقوم بعمل يستحوذ على الانتباه، طريقة جيدة لتغير بؤرة الاهتمام أو سماع صوت يدل على وصول وافد مهم يتحرك في المكان حركات تشي باكتشاف أو فعل خطير دون أن نراه، أمر ينقل بؤرة الاهتمام إلى ما يجري خارج إطار الصورة، بحيث يبدأ المشاهد يراه بعين الخيال مع سماعه للأصوات التي تدعم وتؤكد تغير بؤرة الانتباه الحاد الغائب عن إطار الصورة.

- **التوجيه العكسي أو المضلِّل:**

يُقصد بهذا الأسلوب تضليل المشاهد عن عمد بغرض التشويق والإثارة وإضفاء بعض الغموض على الأحداث، ويُستخدم هذا النوع من التوجيه في أفلام الجرائم والحركة، ودراما الجاسوسية.

- **التراكب الشفاف:**

في هذا النوع من توجيه الانتباه يكون المدخل إلى العمل يشف عن كل ما به من صوت وصورة، ويكون الانتباه محصلة لكل العناصر المتوازنة أو شبه المتوازنة، وهو يصلح كنوع من التقدمة أو إضفاء المزاج النفسي المطلوب (الهدوء – عدم التوتر) دون التركيز على شيء محدد، مما يسمح للمشاهد أو المستمع بتوجيه انتباهه إلى ما يستهويه حسب خلفياته وثقافته، لينتقل من الكل إلى الجزء، ومن الجزء إلى الكل.

- **التوجيه السلبي الشامل:**

مع التوجيه السلبي الشامل يُترك المشاهد أو المستمع أمام أحداث غامضة أو خطر محقق من دون تدخل أو توجيه عكسي مضلِّل، وذلك بغرض إثارة أكبر قدر من التوتر والقلق لديه، حيث كل شيء مجهَّل من ناحية الوقت والمكان والعدد والهيئة والجنس.. إلخ، بحيث يكون الانتباه موجهاً إلى اللاشيء وكل شيء في الوقت نفسه، ويُعد هذا المدخل من المداخل الجيدة للاهتمام والتشويق، ويناسب الأفلام البوليسية وأفلام الجاسوسية والإرهاب.

والحقيقة أن تقنيات توجيه الانتباه (على اختلاف أنواعها واستخداماتها) في إطار عملية التراكب تُعد من أهم أدوات صياغة المتلازم القصدي وفق مشروطية معينة، وهي المكافئ أو الأساس المعمَّم للآثار الاتصالية، ولاسيما أن إدراك مشروطية الموضوع المقدم هو مفتاح الاتصال، كما أن قبول مضمون الاتصال مرتبط إلى حد كبير بأسلوب التعبير المدرك.[3]

2. الوحدة:

أ. تعريف الوحدة:



يُستخدم مصطلح "الوحدة" تعبيراً عن اللقطة الصوتية أو البصرية في التلفزيون والسينما، وذلك للدلالة على "تجمع كمي وفني لبعض العناصر أو المفردات وفق شروط جمالية معينة"، وليس للدلالة على العنصر الفرد أو الواحد الذي يدخل في تركيب أو تشكيل العمل الفني، أو في تشكيل أحد أجزائه الرئيسية. (كما يتوهم البعض).

وذلك لأنه كي تتحقق الوحدة يجب أن نحس بأن العناصر والأجزاء تنتمي إلى الكل وتنسجم وتتناغم معه، في تناسق وتماسك، وأنها تتعاون وتتكامل كأعضاء في جسد واحد، ولكل عضو وظيفته المحددة

أبو شادي, علي، (2006)، لغة السينما، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ص ص 53- 97.[3]

في بناء الكل الذي يسهل علينا تبعاً لذلك الإلمام به والتعرف عليه، كما أنه لا يجب أن يوجد به نقص أو زوائد أو أجسام غريبة دخيلة، كي يؤديَ بكفاءة الوظيفة التي وُجد من أجلها.

ب. عوامل تحقيق الوحدة:

أهم مقومات تحقيق الوحدة (التماسك) في العمل هي:

1. مراعاة مبدأ السببية والصيرورة (الكينونة أو الوجود) بصورة أساسية.
2. ترابط الفكر والمضمون والنظم الداخلية في الإطار القصصي الملائم.
3. اتباع قاعدة "البداية – الوسط – النهاية" في السرد الصوتي والبصري.
4. محاكاة الصيغ القصصية المعروفة والمألوفة اجتماعياً.
5. التدرج في الأحداث من الإمكان إلى الاحتمال فالضرورة.
6. تحقيق التناسق بين مراحل العمل، والمدى المناسب له مع أهمية وضرورة مراعاة الزمن.
7. استبعاد كل ما لا يمت إلى العمل عضوياً في الصورة والصوت.
8. أن يلائم العمل جملةً وتفصيلاً العهد أو الزمن الذي تجري فيه أحداثه، ومراعاة جنس أو نوع العمل وجماليات الوسيط (الوسيلة الإعلامية) الذي يُعرض فيه.

ج. أنواع الوحدة:

للوحدة أنواع ودرجات مختلفة، إذ ليس بالضرورة أن تبدوَ دائماً في أظهر صورها وأقوى درجاتها، وربما كان في رقتها وخفائها (في بعض الأحيان) ضرورة درامية تعطي طابعاً سحرياً غامضاً للعمل، بما يزيد ثراءه وتأثيره، كما يمكن استخدام أكثر من نوع من أنواع الوحدة في العمل الواحد طالما ابتعد العمل عن التكلف والتزيد الذي لا طائل منه.

الوحدات الرئيسية:

يمكن القول وفقاً لتقسيم "أرسطو" إن هناك ثلاثة أنواع من الوحدات الرئيسية (الفعل والمكان والزمن)، إضافة إلى العديد من الوحدات المستحدَثة بتراكم الخبرة وتطور أساليب السرد الدرامي وتنامي احتياجات المتلقين إلى متابعة بنى فنية غير تقليدية، وهي:

1. وحدة الحدث (الفعل):

وفيها يتناول العمل حدثاً واحداً بما يحقق بوضوح وحدة العمل، إلا أنه قلما نجد في البرامج الإذاعية والتلفزيونية عملاً يقتصر على وحدة الحدث لوجود قصص متفرعة عن الحدث الرئيسي (غالباً إن لم يكن دائماً).

إلا أنه مادامت الأحداث الفرعية محدودة الطول والأهمية ومتشابكة في خيوطها مع الحدث الرئيسي، أي تخدمه وتؤكده وتؤثر في مساره بصورة من الصور، يمكننا القول إن وحدة الحدث مازالت متحققة، أما إذا كانت مستقلة بذاتها ولا تخدم مسار الحدث الرئيسي فالوحدة غير متحققة، ويجب البحث عن تحقق وحدة من نوع آخر في العمل (وحدة الشعور أو الشخصية أو النتيجة.. إلخ).

2. وحدة المكان:

المقصود بوحدة المكان ليس فقط الوحدة المادية الصوَرية (البصرية) والصوتية له، بل أيضاً وحدة العوامل الثقافية والبيئية والتي تعكس إلى حد كبير وحدة المكان، وتؤكد جريان الأحداث (سواء كانت مترابطة أم غير مترابطة) في مكان واحد، كمنزل أو فندق أو سفينة أو قرية صغيرة.. إلخ.

وكلما صغر المكان كانت الوحدة أقوى وأظهر وأكثر حميمية وألفة، ولا تنكسر وحدة المكان بإظهار أماكن أخرى متباعدة مادامت ليست مسرحاً لأحداث مهمة يمكن أن تسرق الانتباه من المكان الرئيسي، إلا أن عيب تحقيق وحدة المكان يكمن في إفقاد الكاميرا (وفي الراديو: المؤثرات الصوتية) حريتَها في

الحركة، وتناول الأحداث ومعالجتها بشكل موسع، مما قد يعرقل التدفق الدرامي السليم ويقلل من القدرة على الإيهام بالواقعية، وهما يشكلان هدفاً أساسياً لأي عمل فني أو إعلامي، إلا أن ذلك لا يعني أن تعدد وتنوع أماكن الأحداث إيجابي بالمطلق، ذلك لأن المبالغة في تعدد أماكن الأحداث قد يشكل عامل تشتيت للمتلقي ويعطله عن المتابعة العميقة والكاملة للتدفق الدرامي، لذلك من المهم الموازنة بين التجديد والتنويع والإبهار، وبين الألفة والتركيز على التدفق الدرامي للأحداث والشخصيات.

3. وحدة الزمن:

هناك حرية كبيرة لدى المخرجين في التعامل مع الزمن، وذلك لأن إحساس المستمع أو المشاهد بالزمن عبر الإذاعة والتلفزيون يختلف عن إحساسه بالزمن الواقعي، بسبب التكثيف الكبير له والقدرة على الإيحاء بمروره، ربما عبر لقطة صوتية أو بصرية واحدة.

إلا أن التركيز على تحقيق وحدة الزمن قد يشكل عائقاً كبيراً على التدفق الدرامي للأحداث، وعلى واقعيتها، لذلك يفضل في حال ضرورة تحقيق هذه الوحدة، التركيز على فترة زمنية قصيرة (ساعات – أيام – شهور قليلة – وربما عصر بعينه) لجعل العمل أكثر تماسكاً وأيسر استيعاباً من قبل المتلقي، ولمنع اختلاط الأزمنة وتشوش المتلقي.

4. وحدة الشخصية:

والمقصود بالشخصية هنا الموضوع (البطل وربما يكون ممثلاً – حدثاً مهماً – مكاناً – شخصية واقعية مهمة – عصابة – حزباً – مجتمعاً ما.. إلخ) الذي نتتبعه بصورة رئيسية، باعتباره المحرك الرئيس للأحداث، ومبررَ وجودها، والعاملَ الحاسم في العمل.

وفعلياً يحتاج هذا النوع من تحقيق الوحدة إلى براعة فائقة في التناول والمعالجة، ولاسيما أنه نوع مرغوب جماهيرياً في حال صادف الموضوع (الشخصية) هوى في نفوس المتلقين، كما في سلسلة البرامج الأمريكية التي تتناول التحقيق في الجرائم (شارلوك هولمز – وحدة التحقيقات الفيدرالية في ميامي.. إلخ، أو حتى الكثير من الأفلام التسجيلية في قناة ناشونال جيوغرافيك) التي غالباً ما تتحقق فيها وحدات الزمن والمكان والشخصية والفعل، وتلاقي قبولاً جماهيرياً واسعاً بسبب براعة الصياغة النصية والبصرية.

5. وحدة الفكر والمضمون:

وتعني كل ألوان الجانب الفكري في العمل، وما يتبع ذلك من بناء للمضمون والنظم الداخلية للعمل بغية تشكيل وحدة وربط بين الأحداث والمواقف والشخصيات المختلفة، حتى لو لم يكن بينها رباط قصصي أو زماني أو مكاني، وهذه الوحدة تتجلى بوضوح، بل هي ركيزة البرامج الإخبارية والدعائية التحريضية والبرامج التعليمية والتثقيفية، وهي وحدة يصعب التعويل عليها وحدها لضمان نجاح العمل.
لذلك يجب ألا تتعارض وحدة المضمون مع البناء الدرامي للعمل، كما يجب ألا تطغى جودة البناء الدرامي، وجاذبية النواحي التقنية على وحدة المضمون وسلامة سياقه، وبخاصة في البرامج الإخبارية التي يخضع بناؤها في العموم إلى رباط السببية والأثر.

6. وحدة الهدف:

والمقصود بها اتحاد الشخصيات في العمل الإذاعي أو التلفزيوني أمام الخطر، أو اتفاقهم على تحقيق حلم أو أمل أو غاية ما، بحيث تتضاءل التفاصيل الخاصة بالشخصية أمام قوة الخطر أو العقبة أو الحلم المأمول، وتنسجم أعمال المجموعة مع متطلبات الصراع لبلوغ الهدف المشترك، وتتميز أفلام الكوارث والحروب والمجاعات والغزو والعصابات والتعصب.. إلخ باعتمادها على تحقيق هذا النوع من الوحدة.

7. وحدة الشعور:

والمقصود بهذه الوحدة إشاعة جو معين من المشاعر (الوازع الديني – الترابط الأسري – روح المواطنة – تقديس الأمومة – كراهية التعصب.. إلخ) ينتقل بدوره إلى المستمع أو المشاهد، ومن الصعب (ومن غير المستحب) تحقيق هذه الوحدة طوال العمل، لذلك يُستحسن إجراء بعض التنويع في أحداث العمل منعاً للملل.

8. وحدة الجنس الفني:

ونعني بها أن تسود مواضعات (أساليب) الجنس الفني المختار في جميع مفردات العمل.

9. وحدة الأسلوب والشكل:

والمقصود بالأسلوب طريقة تعبير المخرج عن نفسه، بحيث يكون الأسلوب هو المخرج أو صورة ذهنه، أو بعض ملامح روحه، أما الشكل فهو الصيغة الفنية التي يختارها لصياغة العمل المعين وحل مشكلاته والتعبير عما يريده من خلاله، علماً بأن هذه الوحدة لا تكفي بمفردها في العمل فهي أشبه بالإطار بالنسبة إلى الصورة.

10. وحدة المنظور:

والمقصود هنا هو المنظور (وجهة النظر الفكرية) الذي نرى منه الحدث ونتعامل به معه، كما أنه المدخل الذي يقدم من خلاله المشهد أو الفصل، أو العمل كله، وقد يتغير المنظور من مرحلة إلى مرحلة ضمن العمل الواحد إلا أن ذلك يجب ألا يؤثر بالسلب على الوحدة بمختلف أنواعها، وألا يشكل عامل تفتيت للتدفق الدرامي، ولاسيما أن وحدة المنظور عسيرة التحقق واقعياً بسبب ثنائية الفعل الاتصالي (مرسل ومستقبل)، واختلاف منظور كل مستقبِل تبعاً لمرجعياته.

نهايةً، تشكل الوحدات بمختلف أنواعها ضرورة مهنية للإيهام بواقعية الأحداث، ولدعم المفهوم المضلل القائل إن وسائل الإعلام امتدادٌ للحواس الإنسانية بما يدفع المتلقي لاستبدال الواقع بحالة الأمور المقدمة إعلامياً وفق ارتباط سياقي يوحي بعالم غير مشروط، على الرغم من أنها حالات مشروطة بالمطلق، وأشياء قصدية مبنية اجتماعياً. [4]

---

[4] حلمي, حسين، مرجع سابق، ص ص 194- 206.

3. الإيقاع:

أ. تعريف الإيقاع:

يرتبط مفهوم الإيقاع بالتدفق والحركة والبيان والنظام والتنظيم والتناسب في الزمن والمكان والأشكال والخطوط والإحساس والعلاقات المتبادلة بين الأشياء، بل أيضاً بالأهداف وتحقيق الأغراض والتوقعات والإشباعات التي تمنح انطباعاً طبيعياً من الحياة والحيوية وتثير الانتباه لأنه في جوهره يلخص الحقيقة الكونية الكبرى، التي لولاها لانهار كل شيء، وهو لا إرادي فيما يتعلق بالحياة والكون والطبيعة (المناخ – البيئة – الزمن – التوقع – الاستجابة.. إلخ)، وإرادي عندما ينتج عن وعي أو اتفاق أو عرف اجتماعي أو ضرورة رياضية أو فنية (الموسيقا – الشعر – الرقص – الرسم – القواعد الرياضية.. إلخ).

أما الإيقاع في العمل الإذاعي التلفزيوني فهو مزيج من الحالتين؛ لأنه يرتبط بالإبداع من جهة، وبالمتلازمة القصدية من جهة أخرى، ويعتمد في تشكله على كل ما هو موجود في الصوت والصورة، كما أنه يرتبط ارتباطاً شديداً بالزمن، ولا نعني به زمن العرض فقط بل بالأخص الزمن النفسي أو الزمن الانفعالي بالنسبة للمستمع أو المشاهد، كما يتأثر بجملة من العوامل التي تساعد على ضبط تمظهره أو تشكله.

ب. العوامل المؤثرة في الإيقاع الإذاعي والتلفزيوني:

هي عوامل ثلاثة رئيسية تساعد على تحقيق الإيقاع وفقاً للهدف المنشود فيما لو تم الإلمام بمواضعاتها وتقنياتها ومعرفة قواعدها وكيفية تطبيقها:

1– النبر:

تعريف النبر:

النبر اصطلاحاً يعني "رفع الصوت" أو النبض – التشديد – التوكيد – الضغط – الحركة.. إلخ، والنبر هو "روح الإيقاع"؛ لأنه يساعد على إضفاء الحيوية وتزجية (إغناء) الإيقاع في دراما الصوت والصورة، أي الحوار (التنويع في الإداء الصوتي لضمان قوة الانتباه والتأثير في المتلقي)، والقطع والانتقال الصوتي والبصري (الانتقال من لقطة (صوتية أو بصرية) متوسطة إلى لقطة كبيرة أو العكس)، ويمكن تطبيق القاعدة عند استخدام الحركة الأفقية أو الرأسية الخاطفة مكان القطع، وكذلك الحال عند استخدام الزووم السريع، على النحو التالي:

1- تُعد المفاجآت في الصورة والصوت نبراً تختلف شدته باختلاف نوع المفاجأة وتوقيتها ومدى تأثيرها وأهميتها بالنسبة للمستمع والمشاهد، كما أن لحظة وقوع الحدث المرتقب عند التشويق تعطي نبراً قوياً، وكذلك الصفع، والضربات العنيفة وإطلاق الرصاص.. إلخ، كذلك شدة الإضاءة المفاجئة في مكان مظلم، أو كشافات السيارات، أو إشعال نور الغرفة، أو صوت الرعد والبرق، أو الألعاب النارية، أو تبادل الدخول في مناطق الظل والنور في الحركة، أو التباين بين الألوان، أو التوتر الشديد المثير للانتباه، أو صوت سقوط شيء على الأرض، أو نباح كلب مفاجئ، أو صرخات الفزع والألم، أو صفارات الإنذار، أو الوقوف الحاد، أو تحطيم الأشياء، أو المؤثرات الصوتية والموسيقية.. إلخ، وتزداد قوة النبر بطبيعة الحال إذا كشف النبر عن شيء مهم.

2- يقل تأثير النبر إذا تكرر على وتيرة واحدة وأصبح مألوفاً، لذلك يُفترض التنويع بين عوامل النبر سواء في الصورة أو الصوت، أو فيهما معاً مما يساعده على أن يحتفظ بفعاليته وتأثيره، ويبقي المتلقي في حالة تشويق لمتابعة الأحداث مع أهمية التفريق بين النبر في مركب الدلالات، وإحساس النبر لدى المشاهد مع تراكب التلقي، إضافة إلى تأثير السياق الدرامي.

2- الوزن:

إذا كان النبر هو روح الإيقاع، فإن الوزن هو "صورة الإيقاع"، أو الشكل الخاص بالتتابع الإيقاعي الزمني، أو بعبارة أخرى هو "التتابع المنتظم للنبرات في قوتها وضعفها، أو الصيغة التنظيمية الإيقاعية لزمن العرض أو البث، مع تعدد الأنساق التي يمكن أن يخضع لها"، كما يرتبط إلى حد كبير بالنواحي الحسية والحسابية، وليس بالنواحي القيمية للأشياء والأحداث، وذلك على النحو التالي:

1- يرتبط الوزن بتراكب الدلالات، كما يرتبط بتأثير تراكب التلقي لدى المتلقي؛ لأنه يسري مواكباً لسياق درامي سواء أكانت نبراته تأتي من الصوت أم الصورة أم منهما معاً، ولذلك فإن السياق الدرامي وطبيعة اللحظة وتأثير سيكولوجية الاستماع أو المشاهدة ستخلق نظاماً آخر أو وقعاً مختلفاً للنبرات والوزن بالتالي من زوايا مختلفة، والذي يجب ألا يسير على منوال واحد منعاً للرتابة والملل، وبخاصة أن الوزن على علاقة جدلية بالقيمة الدرامية، حيث إن كلاً منهما يؤثر في الآخر وفقاً لترابط العلاقة بين الشكل والمضمون (الشكل يكمن في المضمون، والعكس صحيح أيضاً)، مما يفرض ضرورة وجود بناء للوزن مثلما هناك ضرورة للبناء الدرامي.

2- يوجد في حقيقة الأمر وزن ظاهر من مركب دلالات العمل يسمى المنبه أو الوزن الدال، وهناك وزن آخر خفي لدى المتلقي من تراكب التلقي أفقياً ورأسياً يسمى الاستجابة أو الوزن المدلول، وبطبيعة الحال هناك علاقة وثيقة بين المنبه على الأثير أو الشاشة وبين الاستجابة لدى المتلقي، علماً بأن العمل الواحد يمكن أن يخضع لأوزان متعددة، ولكن علينا أن نضع في الاعتبار تعدد العناصر في الصوت والصورة والتي تساهم طبعاً في صنع الوزن، كما يساهم توقع المتلقي تبعاً للسياق وطبيعة الوسيط الذي يقدَّم من خلاله العمل في ذلك، ولاسيما إذا جاء الوزن منتظماً مهيِّئاً المتلقي لاستقبال ما هو قادم.

3- السرعة:

تسمى السرعة "ضابطَ الإيقاع" لما لها من تأثير على العمل أداءً وتلقياً، ولها مفهومان أحدهما يتعلق بالعمل نفسه أي بمركب الدلالات، والآخر يتعلق بالمشاهد أو المستمع أي بتراكب التلقي:

1. بالنسبة للعمل (مركب الدلالات) نستخدم مصطلح "معدل السرعة"، والذي يعبر عن سرعة الوزن أو سرعة الأداء الفني في العمل نفسه (البرنامج – المسلسل – الفيلم – النشرة.. إلخ)، أي في مركب الدلالات، وببساطة يمكن القول إنه إذا طالت المسافة الزمنية الطبيعية بين النبرة والنبرة التي تليها، فمعدل السرعة بطيء، وإذا قصرت المسافة بين النبرتين اعتبرناه سريعاً، وهناك أيضاً درجات للسرعة والبطء يتم ضبطها تبعاً لنوعية العمل بشكل عام، وطبيعة اللحظة بصفة خاصة.

كما يُستخدم معدل السرعة للتعبير عن معدل التحولات في الحدث والشخصية، أو بصورة عامة التطور الدرامي بمختلف جوانبه، وهي مهمة تقع على عاتق الكاتب أو المحرر لمسؤوليته عن معدل السرعة في النواحي الدرامية، وعلى عاتق المخرج باعتباره مسؤولاً عن معدل السرعة في كل جوانب الأداء الفني والحركي، ومن ثم على عاتق المونتير المسؤول عن معدل السرعة في المونتاج أو التوليف، سواء من ناحية أطوال اللقطات أو المسامع الصوتية، أو استخدام الموسيقا والمؤثرات الصوتية.

2. أما بالنسبة للمشاهد، فنستخدم مصطلح "الإحساس بالسرعة"، وهو واحد من أهم مكونات الإيقاع، وذلك باعتبار أن معيار السرعة يتحدد تبعاً لإحساس المتلقي بها سيكولوجياً وانفعالياً، ولارتباطه أيضاً

بما هو موجود على الشاشة أو عبر الأثير، أي على مركب الدلالات؛ لذلك يجب على المخرج أن يضع نصب عينيه تفاعل الشاشة أو الأثير/المتلقي، وفي الوقت نفسه تفاعل الشاشة أو الأثير/الواقع، لتشابه الواقع المرجعي بينه وبين المتلقي.

وبطبيعة الحال لا يستطيع أحد أن يدّعيَ أن بإمكانه أن يحقق التطابق بين معدل السرعة وإحساس السرعة، ولكن يجب السعي ما أمكن لتحقيق التقارب الشديد بينهما، مع مراعاة العوامل المؤثرة في ذلك، وهي:

- أن تتناسب السرعة مع المزاج النفسي السائد في المشهد، وبالتالي مع العمل ككل، مثل أن يكون المعدل سريعاً في حالات: الاضطراب – العنف – الشباب – الحداثة – المرح.. إلخ، أما معدل السرعة البطيء فهو يتواءم مع: الشجن – الإرهاق – المرض – الوقار – الجلال – الثقة – الأعمال والمواقف الدينية.. إلخ.
- طبيعة المشهد تحدد سرعتَه، كما أن السرعة بدورها تُعد عاملاً مساعداً على إيجاد وتثبيت المزاج النفسي المتوائم معها.
- تسهم أطوال المشاهد البصرية والصوتية في تحديد السرعة، فكلما طالت زادت احتمالات هبوط معدل السرعة، والعكس صحيح، وكذلك الحال بالنسبة للقطات والجمل الحوارية ومواضع النبر والهجوم، كما تتناسب السرعة طردياً مع سرعة حركة الموضوع وحركة الكاميرا والحركة عامة، وإيقاع الموسيقا.
- يجب الانتباه إلى أن معيار التعامل مع السرعة الصوتية يختلف عنه عند التعامل مع السرعة الصوَرية أو البصرية، نظراً لأن العين أكثر سرعة في الإدراك والاستيعاب من الأذن، مع التأكيد على أهمية دعمهما لبعضهما البعض، يُضاف إلى ذلك تأثير الإيقاع الموسيقي في إحساس المتلقي بالعمل، لكن مع تجنب المبالغة في السرعة إلا إذا كان المقصود إثارة سخرية المتلقي أو إضحاكه كما في الأعمال الكوميدية والبرامج الساخرة.
- في التلفزيون يقع على الصوت والحوار بنوع خاص العبء الأكبر في استيعاب المشاهد لمعنى الصورة، وذلك بسبب تأثير الصوت في معدل السرعة والإحساس بها، الأمر الذي يؤكد أهمية الحوار في التلفزيون، مع الأخذ بعين الاعتبار تأثير الصورة والألوان على ما يعقبها، ولاسيما عند استخدام اللقطات الطويلة الثابتة.

- شدة كثافة محتوى لقطة ما تزيد من الإحساس بسرعتها عن لقطة أخرى سبقتها مساوية لها في الطول ولكن تقل كثافة عنها في المحتوى، وبذلك يمكن التدرج في زيادة السرعة في تقصير أطوال اللقطات مع ثبات كثافة وأهمية المحتوى، أو مع ثبات أطوال اللقطات والتدرج في زيادة كثافة وأهمية محتواها.
- الإيجاز والإطناب، إضافة إلى مزج الأصوات (المكساج) من المشكلات التي تعترض سلاسة الإيقاع، ونعني بذلك أنه إذا ما تم الإيجاز في عنصر من عناصر العمل، وليكن الحوار مثلاً، فمن الواجب أن ينسحب ذلك على بقية العناصر الأخرى الإضافية التي لا بد منها في الصوت والصورة، بحيث لا يتم الإطناب (المبالغة) فيها بشكل يوحي بالتزيد والتكلف والإسراف، مثل: أن نرى مشهداً لشخص يتأهب لمقابلة شخصية مهمة، ونرى ظهور حبات العرق على جبينه ووجهه، ونلاحظ يديه ترتعشان، ويقدم رجلاً ويؤخر أخرى، ونسمع موسيقا مصاحبة توحي بالخوف، والإضاءة توحي بالكآبة والتوتر، ويصطدم عند تحركه بالأشياء، هذه عوامل تسمى بالإطناب والمبالغة، وتعطي إحساساً ببطء المشهد، وإن احتفظ بسرعته، وتثير نفور المشاهد وتشعره بعدم الواقعية، على العكس فيما ظهر الشخص متظاهراً بالابتسام والثقة، ولكن مع إظهار الكاميرا لارتجاف يديه، وعلى العكس من ذلك قد تكون العوامل السابقة مصدر متعة لدى الجمهور إذا كان طابع العمل كوميدي ساخر، والممثل محبوب لدى الجمهور (عادل إمام مثلاً).

  أما مشكلة مزج الأصوات (الحوار+ الموسيقا+ المؤثرات)، وما يتم في أثناء ذلك من خفض أو رفع شدة الأصوات، أو إلغاء بعضها، أو التحكم في الترددات الحادة، فكثيراً ما تقضي على الإيجاز المرغوب، أو تؤثر على معاني بعض الكلمات، أو تشتت انتباه المتلقي بحكم تركيبها وطبيعتها، وتؤثر على قيمة العمل وإمكانية تلقيه، لذلك من المهم لأي مخرج التعاطي بحِرفية مع هاتين المشكلتين لتجنب صرف انتباه المتلقي، وبالتالي فقدان العمل لمعناه.[5]

وهكذا يمكن القول في نهاية هذه الوحدة: إن العمل الإذاعي التلفزيوني وفقاً للسياقات النظرية المعاصرة التي تناولته هو عبارة عن ممارسات اجتماعية تتحكم ببناء أشياء اجتماعية معينة (أفلام وبرامج إذاعية وتلفزيونية) من خلال وسائل تقنية تنتج صوراً وأصواتاً، وفق تقاليد معينة تتحكم في كيفية تقديم الأشياء والأحداث بواسطة أصوات دلالية وصور متحركة، وأحد أهم هذه التقاليد الارتباط السياقي، حيث يتم وفقاً

---

[5] المرجع السابق، ص ص 207- 232.

له الربط بين المتلازمات القصدية للاستماع والمشاهدة لنقل التجارب القصدية لأشخاص معينين، مما يسمح بتلخيص هذه المقاربة النظرية في الآتي:

1- الإخراج الإذاعي التلفزيوني وسيلة التعبير المادي عن التجارب الاجتماعية.

2- الممارسات الإخراجية فعل نوعيات وفعل متلازمات.

3- الفعل الإخراجي وسيلة لصياغة حالات الأمور بموجب مشروطية معينة.

4- الفعل الإخراجي وسيلة لصياغة حالات أمور عامة، أي آثار ونتائج يمكن تعميمها.

5- خيار المشاهدين ليس أقل أهمية من خيارات الصانعين، لأنه بالرغم من أن الصانعين يستطيعون فرض شروطهم على حالات الأمر المعروضة، فإن ذلك يبقى مجرد دعوة موجهة للمتلقي الذي ربما لا يستطيع أن يختار ما يُعرض، ولكنه يستطيع أن يسمع ويشاهد أشياء أخرى غير ما يُعرض عليه.

الخلاصة

1. المقاربات النظرية لفن الإخراج تنطلق من حقيقة أن الأشياء التي تُسمع وترى عبر الإذاعة والتلفزيون مختلفة أنطولوجياً عن الأشياء التي تُسمع وترى في الواقع.

2. الإذاعة والتلفزيون يستطيعان أن يقدما مثالاً نموذجياً للكيفية التي تُبنى (تُنشأ – تُنظَّم – تُرتب) بها الأشياء الواقعية لتصبح حقائق إعلامية.

3. التركيب الصوتي البصري دعامة رئيسية وممارسة راسخة توفر خلق وصياغة مجموعة من الانطباعات المنتقاة، وتغيرات وتبدلات في الاهتمام والتركيز وفي الزمان والمكان.

4. برامج الإذاعة والتلفزيون هي أشياء موجهة معتمِدة في حدوثها وظهورها على بعض الأشياء المادية، ولكنها معتمدة بالقدر نفسه على انشغال الناس واهتمامهم بها.

5. برامج الإذاعة والتلفزيون منتجات اتصالية متكاملة، والأصح أجزاء وظيفية في سياق معين، محكومة بالالتزامات والحقوق والظواهر الاجتماعية.

6. العمل الإذاعي والتلفزيوني وفقاً للسياقات النظرية المعاصرة التي تناولته هو عبارة عن ممارسات اجتماعية تتحكم ببناء أشياء اجتماعية معينة من خلال وسائل تقنية.

7. الممارسات الإخراجية تنتج صوراً وأصواتاً وفق تقاليد معينة تتحكم بكيفية تقديم الأشياء والأحداث بواسطة أصوات دلالية وصور متحركة، وأحد أهم هذه التقاليد الارتباط السياقي.

المراجع

1. خضور، أديب، (2000)، نظرية التلفزيون، دمشق، الناشر: أديب خضور.

2. حلمي، حسين، (1990)، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

3. أبو شادي، علي، (2006)، لغة السينما، دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1. **المشروطية الاجتماعية من شروط التلازم القصدي:**

A. صح.

B. خطأ.

الإجابة الصحيحة: **A. صح**

2. **مركب الدلالات يرتبط بفعل المشاهدة:**

A. صح.

B. خطأ.

الإجابة الصحيحة: **B. خطأ**

3. **من شروط التلازم القصدي:**

A. توجيه الانتباه.

B. السرعة.

C. خيار المشاهدين.

D. النبر.

الإجابة الصحيحة: A. توجيه الانتباه.

4. النبر هو ضابط إيقاع العمل:

A. صح.

B. خطأ.

الإجابة الصحيحة: B. خطأ

الوحدة التعليمية الثانية

بناء الرؤية

أولاً: مقدمة

تُعد عملية الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني عملًا جماعياً أكثر من معظم الأشكال الفنية الرائجة الأخرى، وتتجلى فيها روح التعاون بين المخرج والمنتج والمونتير ومهندس الصوت والمحرر أو السيناريست والممثل.. إلخ، و الذين يساهمون جمعياً كفريق في صناعة النسخة النهائية للبرنامج الإذاعي أو التلفزيوني.

ويشبّه البعض دور الإخراج في عملية الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني بقائد الفرقة الموسيقية، أو مدرب الفريق الرياضي، وهو تشبيه بليغ؛ لأنه ينبغي على المخرج قيادة مجموعة متنوعة من الأفراد العاملين معه والوصول معهم إلى صناعة إنتاج متميز، حيث مجموع الكل دائماً أكبر من الأجزاء، وهو أمر يستلزم معرفة دور المخرج وعمله قبل الخوض في كيفية بناء الرؤية لصناعة عمل إذاعي أو تلفزيوني قادر على شد انتباه الجمهور، و من ثم التأثير فيه، ولذلك بداية لا بد من توضيح دور المخرج، والمهام العديدة الموكلة إليه.



ثانياً: من هو المخرج؟



المخرج هو القوة الأكبر، والشخص المسؤول عن ترجمة النص الإذاعي أو التلفزيوني (الكلمات) إلى معطيات سمعية أو سمعية بصرية، يقوم بالعمل عليها مع المونتير (القائم بالمونتاج) من أجل ربطها سوية لتأخذ شكل البرنامج أو النشرة أو المسلسل.. إلخ.

ذلك أن نقاط البداية والنهاية قد تفتقر إلى الوضوح ما لم ينضم المخرج إلى مشروع إنتاج العمل المطلوب من مرحلة ما قبل الإنتاج (أي من مرحلة كتابة النص)، بحيث لا يغيب حضوره عن البرنامج حتى بلوغ مرحلة ما بعد الإنتاج (العرض)، مما يعني اشتراك المخرج بصورة وثيقة في جميع جوانب مرحلة المونتاج مثل هندسة الصوت وتأليف الموسيقا والتسجيل ودمج الأصوات كلها (في البرنامج الإذاعي)، ودمج الأصوات مع الصور (في البرنامج التلفزيوني) حتى إنجاز العمل، بعبارة أخرى، "المخرج هو المسؤول عن الإشراف الفني عن العمل بدايةً من مراحله الأولى وحتى إنجازه بالكامل، أي المتحكم بعملية الخلق الفني بمراحلها الثلاث: السيناريو والتسجيل أو التصوير والمونتاج، كما يعمل بصورة وثيقة مع المنتج الذي يتحمل مسؤولية الإشراف التنظيمي والمالي للعمل من بدايته لنهايته".

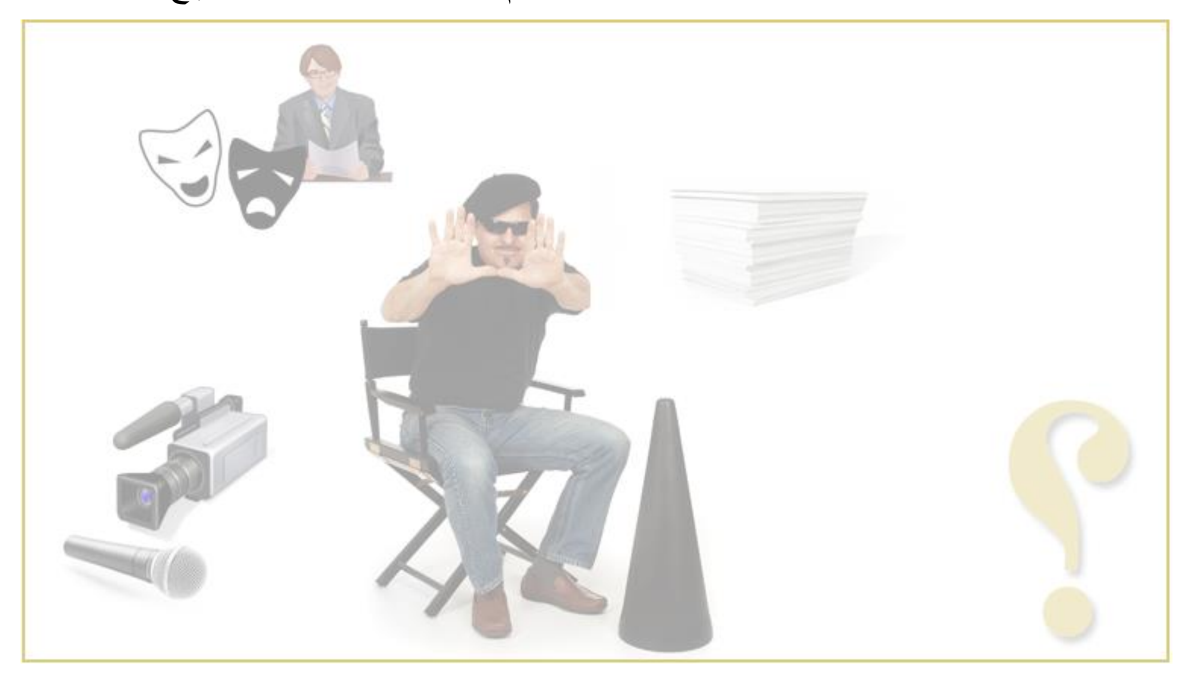
ثالثاً: مفهوم الإخراج

من أجل معرفة أكبر بمفهوم الإخراج لا بد من الأخذ بعين الاعتبار ثلاثة مجالات واسعة لصنع القرار الإخراجي، وهي مجالات مهمة في تحديد هوية وكفاءة العملية الإخراجية، وهي:

1. تفسير النص أو السيناريو.
2. كيفية توجيه الشخصيات في العمل (مذيعون – ضيوف – ممثلون.. إلخ).
3. كيفية استخدام أو توظيف الميكرفون أو الكاميرا (على سبيل المثال: اختيار المسامع الصوتية أو اللقطات وزوايا التصوير واتجاهها.. إلخ).

وهو أمر يعني وجود خيارات إخراجية يتحتم على المخرج اختيار أفضلها (بما يتلاءم وطبيعة النص) لتحقيق عمل إخراجي ناجح، وهو أمر لا يتعلق بطريقة تفكير المخرج أو شخصيته، وإنما بوعيه للهدف المطلوب تحقيقه، واتباع الطريق المؤدي لتحقيق ذلك الهدف، وذلك في ضوء حقيقة مهمة بأن الوعي هو مصدر صياغة كل فن.

ومن هذا المنطلق، كلما كان وعي المخرج أعمق لماهية وطبيعة العمل وكيفية تطبيقها أصبحت النتيجة أوضح وأقوى؛ لأن وعيه هو الدفة التي توجه كل قراراته الإخراجية، ويساعده على تحديد الخيارات الأكفأ من الخيارات التي لا حصر لها والتركيز عليها والهدف من اعتمادها، كما يساعده على تفسير عميق ومبطن يعمل على توحيد عناصر الإنتاج وفقاً لوعيه بالنص وأهدافه، ومن ثم استثمار الفكرة الضمنية المبطنة لصياغة مقاربة مكملة لأداء الشخصيات واستخدام الميكروفون أو الكاميرا.. إلخ.



لكن التأكيد على أهمية وتأثير وعي المخرج في تحديد خياراته الإخراجية لا يعني أن مفهوم الإخراج هو مفهوم ذاتي أكثر منه موضوعي، قائم على تسلل هرمي؛ لأن هناك مقارباتٍ وطرائقَ تقدم ترتيباً تسلسلياً للإخراج، وتشكل هادياً ومرشداً للخيارات التي يتوصل إليها المخرج في عمله، ويمكن تلخيص هذه الإرشادات بالبنود العشرة التالية:

1. كتابة النص أو السيناريو والإخراج والمونتاج هي جميعها عناصر تتعلق بسرد القصة أو النص، فالكاتب أو المحرر أو المعد يستخدم الكلمات، والمخرج يستخدم الميكرفون أو الكاميرا أو كليهما معاً، إضافة إلى أداء الشخصيات في برنامجه، والمونتير يستخدم المسامع الصوتية أو لقطات التصوير والصوت، وقد تختلف الوسائل لكن الهدف واحد: سرد القصة أو النص بمنتهى الوضوح والقوة.
2. صنع برنامج أو مسلسل إذاعي أو تلفزيوني هو تحدٍ إبداعي، وبالتالي فإن المخرج بحاجة إلى فريق إبداعي (مذيعون – ممثلون – مصورون – مهندس صوت – مونتير.. إلخ)، كما يحتاج إلى فريق تنظيمي جيد (منتج – مدير إنتاج – مشرف سيناريو أو نص – مساعد مخرج)، وينبغي على المخرج التعاون مع كلا الفريقين بالتوازي.
3. يمكن لأساليب القيادة الإخراجية المختلفة أن تكون فعالة؛ لأنه ليس هناك قالب محدد يُعد ناجحاً، والمسألة مرتبطة بظروف الإنتاج وطبيعة الفريق ومدى تعاونه.
4. يتطلب صنع البرنامج أو الفيلم أو المسلسل.. إلخ اتخاذ عشرات القرارات يومياً.
5. من الصعوبة بمكان أن يعمل المخرج بحالة استعداد كامل.
6. الإخراج عبارة عن عمل فني وفكري وشعوري وإبداعي (حتى لنشرة الأخبار)، وكلما زاد عدد العاملين لصالح المخرج، زاد احتمال الخروج بعمل أكثر اكتمالاً.
7. يُعد دور المذيعين والممثلين والضيوف، وجميع من يظهرون على الشاشة في غاية الأهمية لنجاح العمل بما أنهم يشكلون الخط الأمامي ويتحملون أكبر المخاطر في عملية الإنتاج، ومن هذا المنطلق، فعلى المخرج العناية بهم بشكل خاص.
8. تعد شخصية المخرج عنصراً مهماً جداً، فالإخراج الجيد والناجح تشحنه شخصية المخرج، ونقصد بكلمة "شخصية" ذلك المزيج بين الأخلاق والسلوك الذي يجعل كل واحد منا على ما هو عليه، أما الشخصية الزائفة فلا تصلح لممارسة مهنة الإخراج.

9. يمكن سرد النص أو السيناريو بطرق متعددة، سواء أكان السرد يستغرق ثلاثين ثانية أم ثلاث ساعات، لذلك يعتمد تأكيد المخرج للنص على اهتماماته ومرجعياته وحدسه وصدقه؛ لأن تفسيراً ما للنص ليس بالضرورة أفضل من تفسير آخر وإنما مجرد تفسير مختلف، ومن هذا المنطلق يمكن النظر إلى الإخراج كتعبير فريد من نوعه يخص المخرج إلى حد كبير على الرغم من النظرة الموضوعية للعمل الجماعي.

10. التكنولوجيا على الرغم من أهميتها ليست حلاً للتحديات التي يواجهها الإخراج؛ لأن التكنولوجيا تبقى مجرد تكنولوجيا، ولأن الإخراج هو العامل البشري في المعادلة الإخراجية، وهو الذي يحقق وحدة وتناسق عملية الإنتاج.[1]

[1] دانسيغر, ك، (2014)، فكرة المخرج- الطريق إلى البراعة في فن الإخراج, (محمد علام الخضر, مترجم)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص ص 17-37.

رابعاً: ركائز بناء الرؤية الإخراجية

مصطلح بناء الرؤية، مصطلح واسع وشديد العمومية، وهو يضم تحت عباءته كل ما له علاقة بفن الإخراج والإنتاج الإذاعي والتلفزيوني من تاريخ واتجاهات ونظريات وحرفيات، ويضم كذلك طيفاً واسعاً من الأنواع الإعلامية: المباشر والتسجيلي والروائي والتحريك وغير ذلك مما يتعلق بفنون الإعلام المسموع والمرئي، ولما كان من الصعب أن يضم المقرر كل ما يتعلق بفن صناعة الإعلام المسموع المرئي، فسنأخذ هنا فكرة متكاملة عن كيف يُصنع البرنامج الإذاعي أو التلفزيوني وتفاصيل الحرفة والأصول الجمالية والفنية والتكنولوجية لها، من حيث طبيعتها وتسلسلها، بدايةً من الفكرة إلى أن تتحول إلى أصوات منطوقة عبر الأثير أو صور متحركة عبر الشاشة.

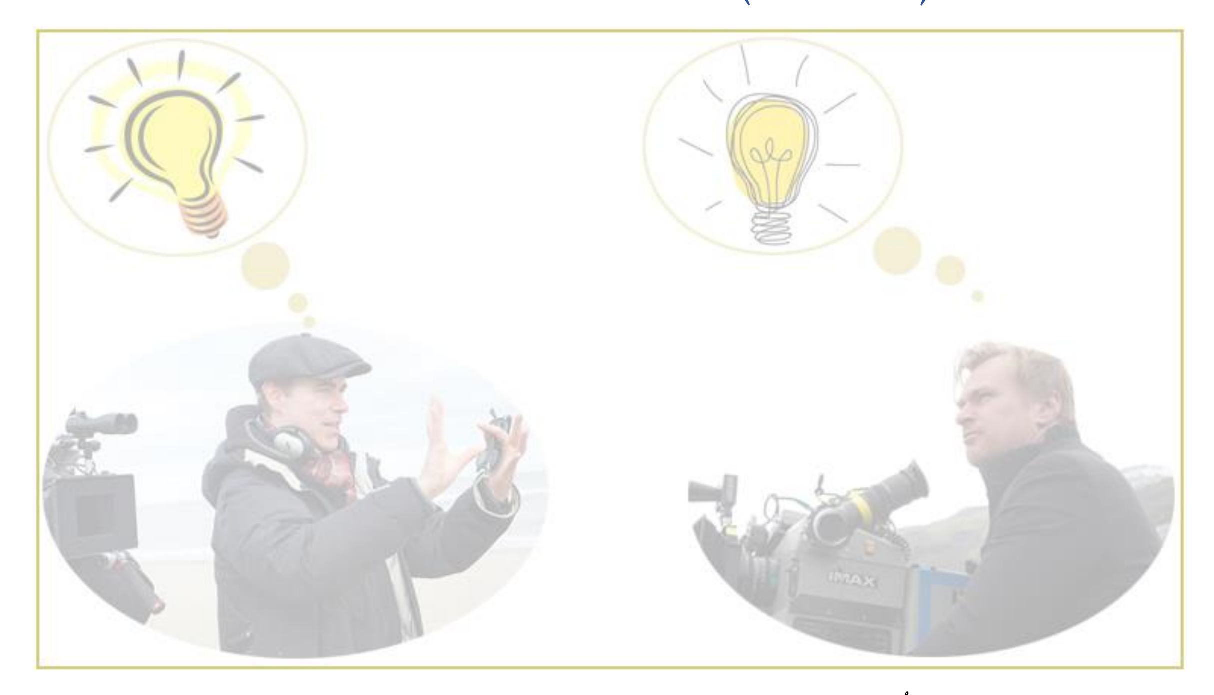
وباعتبار أن العمل الإعلامي ذو طابع تركيبي، له جوانب حرفية – آلية وإبداعية وفكرية وتجارية تتشابك وتتقاطع مع بعضها البعض، ولمعرفة كيفية صنع عمل إذاعي أو تلفزيوني ما، يمكن تقسيم مراحل العمل الإذاعي التلفزيوني إلى مراحل عدة، قد لا تكون واقعياً منفصلة عن بعضها البعض، لكن نظرياً كل منها تشكل مرحلة محددة في شكلها العام، وهذه المراحل هي:

1. مرحلة التحضير، وتشكل عمليةُ بناء الرؤية جوهرَها.
2. مرحلة التنفيذ، وهي التجسيد العملي لمرحلة بناء الرؤية.
3. مرحلة العرض.



وسنناقش في هذه الوحدة التعليمية المرحلة الأولى من مراحل صناعة العمل الإذاعي أو التلفزيوني، وهي المرحلة التحضيرية، أو مرحلة بناء الرؤية الإخراجية للعمل، بدايةً من الفكرة الخام، ونهايةً بسيناريو التنفيذ.

مرحلة التحضير (بناء الرؤية):



وهي مرحلة تشكل عمليةُ بناء الرؤية جوهرَها، وإن كانت تترافق بعمليات متعددة من الإعداد والتخطيط، بدايةً بتحديد الميزانيات التقديرية اللازمة للإنتاج، ونهايةً بالوصول إلى الشكل النهائي للنص بالاتفاق ما بين المخرج وكاتب النص، وفي حالة البرامج الإخبارية بالاتفاق ما بين المخرج ومدير الأخبار.

وتستند عملية تشكل بناء الرؤية إلى الركائز التالية:

أ. الفكرة:

وهي أصعب المراحل، وبداية التصور أو الإدراك لأي عمل إذاعي أو تلفزيوني، وهي الاعتبار الأول فيه، ويمكن تسميتها بالفكرة الموضوعية باعتبارها الهدف الذي يسعى كل شيء في العمل (البرنامج – النشرة – الفيلم – المسلسل.. إلخ) إلى إثبات صحته وإقامة الدليل على سلامته، باستخدام القول والفعل والحركة وتصوير المشاعر عن طريق الرمز أو الإيحاء أو غير ذلك من الوسائل السمعية البصرية، وذلك على النحو التالي:

1. يجب أن تشتمل الفكرة الأساسية على عناصر الصراع اللازمة وعوامل الحركة الداخلية الحية، وبخاصة أن معظم أنواع العمل الإذاعي التلفزيوني (عدا الدرامي والأفلام) تقوم كلياً على الفكرة الأساسية التي تترجَم إلى ملخص من صفحات عدة، يتحدد فيه الموقف الرئيسي وطريقة تطويره حتى الوصول به إلى خاتمته المنطقية، وهذا الملخص (وهو الشكل التقريري للنص أو السيناريو) عادة ينقسم إلى:

أ. الموقف:

أي الخطوط الرئيسية لموقف ما أو مشكلة تنطلق منها الأحداث (في النشرة الإخبارية المقدمة تُعد كذلك)، وتحدَّد فيها الشخصيات الرئيسية.

ب. التطوير:

وفيه يتم بحث الاحتمالات المنطقية للحدث الرئيسي من خلال وحدة عضوية حتى تقود هذه الاحتمالات إلى ذروة تمهد لختام منطقي.

ج. الختام أو الحل المنطقي للموقف وعمليات تطويره، ويحدَّد بنهاية معينة أو نهاية مفتوحة، تطرح الأسئلة أو تكون نقطة انطلاق لإثارة قضية عامة.

هذا الملخص هو الأساس الذي تُبنى عليه معظم البرامج الإذاعية والتلفزيونية –كما أسلفت–، يضاف إليهما في صناعة الأفلام والمسلسلات الدرامية والوثائقية مرحلتا: "المعالجة" وهي السرد الموسع للملخص، والذي يتضمن جميع العناصر المؤثرة في الأحداث والشخصيات التي تعمل على توازن بناء الموضوع ككل من الفكرة الرئيسية إلى الأحداث الفرعية والشخصيات الثانوية، ومعنى أو فحوى الحوار، أما المرحلة الثانية فهي "النص النهائي" وهو إعادة كتابة المعالجة، ولكن بشكل فني، أي كل ما يمكن مشاهدته أو سماعه في مشاهد ولقطات واضحة المواصفات الفنية، ومتضمنة للحوار والمؤثرات الصوتية.

2. ي هذه المرحلة (أي الفكرة) يتسلم المخرج النص أو السيناريو من المحرر أو السيناريست، ليبدأ في قراءته ومراجعته، وربما طلب تعديلات عليه بما يتناسب ورؤيته البصرية للموضوع أو الفكرة، ومن ثم يبدأ في عمل "الديكوباج"، أي عملية التقطيع الفني للنص، حيث يحدد لكل مشهد عدد المسامع أو اللقطات المطلوبة، وفترات ومواقع الصمت، وحركة المذيعين أو الممثلين، وحركة الكاميرا وأحجام اللقطات والعدسات المطلوبة، وزمن المسامع الصوتية أو اللقطات البصرية، والعلاقة بين الصورة

والصوت، والصورة والصورة، والصوت والصوت، والعلاقة بين الصور ككل والأصوات ككل، وديناميكيتها وعلاقاتها مع النص.. إلخ.

3. تبدأ المرحلة الثانية، حيث يقوم المخرج بجرد النص أو السيناريو بالتعاون مع مساعديه والمنتج المنفذ ومدير الإنتاج، وتحويله إلى جداول عمل يومية تكون وحدتها الرئيسية هي المواقع التي سيتم فيها التسجيل أو التصوير والاحتياجات اللوجستية المطلوبة والديكورات، حيث يتم تجميع جميع المشاهد التي تدور في ديكور واحد أو موقع تسجيل أو تصوير خارجي، لتصوَّر أو تسجل معاً بصرف النظر عن ترتيب حدوثها في النص، وبعد ذلك يتم تفريغ احتياجات الإنتاج من ميكرفونات وديكورات وملابس، وأكسسوارات ومكملات صوت أو صورة.. إلخ، ليبدأ بعد ذلك التسجيل أو التصوير.[2]

[2] أبو شادي, علي، مرجع سابق، ص ص 11-15.

ب. المضمون الفيلمي (أو البرامجي، الصوتي أو البصري):



يُكوّن الصوت والصورة المادة الأساسية للغة المضمون السمعي البصري، فهما المادة الخام الفيلمية، لكنها مادة بالغة التعقيد، ذلك أن تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يُعرض عليها نقلاً دقيقاً، لكن ذلك النشاط أو اللغة موجه من الناحية الجمالية في الاتجاه المحدد الذي يريده المخرج، وإن كان موجهاً من الناحية الإيديولوجية في الاتجاه الذي يريده مالكو المحطة الإذاعية والتلفزيونية، وبالتالي فالصوت أو الصورة اللذان نحصل عليهما نتاج ذلك يدخلان في علاقة جدلية مع الجمهور الذي يقدّمان له، وأثرُهما السيكولوجي عليه تحدده جملة من الخصائص ينبغي مراعاتها بدقة إذا ما أراد المخرج أن يكون عمله ناجحاً ومقنعاً.

ولذلك فلا معنى لمسمع صوتي منفرد، أو لصورة منتزعة من سياقها؛ لأن الصوت والصورة لا يكتسيان دلالتهما الكاملة إلا في التدفق الزمني، أي من تتابع الأصوات والصور، وهو الأمر الذي يمثل علة وجودهما والخاصية الأهم لهما، والذي يتجلى في الخصائص الست التالية التي يجب على كل مخرج ناجح إدراكها، والوعي بمدى أهميتها في العمل الإذاعي التلفزيوني، باعتبارها خصائص تحدد مضمون برنامجه أو فيلمه، أو حتى نشرة الأخبار التي يقوم بإخراجها.

خصائص المضمون الفيلمي أو البرامجي:

1. ضرورة ربط تسلسل الأحداث بالترتيب، واكتشاف الموضوع الرئيسي ومعناه في كل فقرة صوتية أو مشهد بصري، والمعرفة الجدية أين يكمن ضمن معطيات الدراما أو القصة أو الفكرة، موضوع البرنامج أو التقرير أو الفيلم أو المسلسل.. إلخ، وتجنب الوقوع في شرك النصوص المغلقة والجاهزة وغير القابلة للتخيل والتعديل، إذ ما قيمة معرفة أحداث النهاية في البداية؟ وبخاصة أن ذلك ينهي فعل التلقي، وهو الأمر الذي يجب أن يكون محط الاهتمام لدى المخرج بحيث يحافظ على بقاء المتلقين مفعمين بالحيوية والترقب والتوقع.
2. تجنب الحوارات اللفظية التي تُقحم بديلاً عن العجز في التعبير السمعي أو البصري؛ لأن ذلك يحول الحوار إلى مجرد تكرار وثرثرة لا معنى لها، ولا يدفع بالأحداث إلى الأمام، وهو أمر يتطلب من المخرج العمل مع كاتب النص لجعل الحوار قادراً على إثارة صورة العالم الذي يجب على البرامج وصفها على الأثير أو الشاشة، وبما يعكس خط الفكرة أو القصة ومجرى الحدث، ولا يهيمن أو يعرقل في الوقت ذاته مقتضيات الإخراج.
3. على المخرج الاهتمام والإيمان بجميع العاملين معه، ولاسيما مَن هم أمام الميكرفون أو الكاميرا؛ لأن هؤلاء الوسيط بينه وبين النجاح أو الفشل مع الجمهور، لذلك على المخرج أن يرى كل شيء يقوم به هؤلاء، أكان ذلك في أثناء التمرين أو التسجيل، ودفعهم إلى إظهار تماهيهم مع الفكرة أو النص رويداً رويداً لتبيان الحقيقة النصية، أي دفعهم إلى الأداء الإيحائي الكاشف عوضاً عن الإفراط في الكلام، لأن الأفعال (وبخاصة على الشاشة) تُفصح عن الحقيقة أكثر بكثير من الكلمات، وهو الأمر الذي يعطي الوهم الكامل بالحقيقة على الأثير أو الشاشة.
4. على المخرج تجنب الاسترخاء، ولاسيما أن التقنيات التي يتعامل معها تدعو لذلك، فالميكرفون أو كاميرا الفيديو خفيفان وسهلا الاستخدام، وإمكانية الإعادة في حالة عدم الرضا عن العمل ميسرة ومتاحة وغير مكلفة، أي أن المخاطرة شبه معدومة، ما لم يكن البث مباشراً، مما قد يحول عنصر الاطمئنان إلى عنصر استسهال، ربما يكون سبباً في فقد السيطرة على العمل، ومن ثم الفشل الذريع أمام الجمهور.

5. جدول الإنتاج هو أيضاً جزء من الإخراج، ويتطلب من المخرج تحضيراً دقيقاً، يحدد فيه عمل كل فرد في فريق العمل، ومواعيدَ التسجيل أو التصوير بالاستناد إلى معرفة المخرج المفصلة بكل عناصر النص بين يديه (الشخصيات الرئيسية – الأحداث – الأماكن – الزمن.. إلخ).
6. يظن كثير من المخرجين قليلي الخبرة أن الوصف الدقيق المفصل لما يجب أن يقوم به الممثلون أو المصورون أو المذيعون من مشهد إلى آخر يحمي العمل من الوقوع في مخاطر الارتجال، والحقيقة أن لا خطأ أكثر من هذا؛ لأن بعض الارتجال المدروس يعطي الكثير من الحيوية للنص، سواء على مستوى الصوت أم الصورة، كما يمنح الممثلين أو المذيعين والمصورين إحساساً أنهم شركاء في العمل، وليس مجرد أدوات أو مؤدين.[3]

أهمية دور الحوار في تحديد المضمون الفيلمي أو البرامجي:

يشكل الحوار واحداً من أهم حوامل الأعمال الإذاعية والتلفزيونية، وجزءاً لا يمكن تجاوزه لبناء الرؤية الفيلمية أو البرامجية، وذلك لأن تسلسله يحدد إلى حد كبير السياقين الزمني والمكاني للعمل، إضافة طبعاً إلى تحديده السياق الدرامي أو الموضوعي للعمل باعتباره العنصر الرئيس في تحريك الأحداث في العمل إلى الأمام.

وهو تحديد يساهم في صياغة جميع العناصر الفنية للعمل (أي نص التسجيل أو التصوير)، كما يعين مواضع الانتقالات السمعية والبصرية، والمثيرات والمؤثرات اللازمة لتكثيف عمليتي الإقناع والتأثير.

لذلك يحتاج الحوار الإذاعي التلفزيوني إلى كاتب أو معد متخصص، قادر على تطويع النص لإرادة المخرج والشخصيات في العمل، لتقديم كيان برامجي ذي معنى أي حوار إذاعي أو تلفزيوني، وليس حواراً مكتوباً للقراءة وغير قابل للتجسيد السمعي، أو السمعي البصري، وهو أمر يعني الإيحاء بجو العمل، ودفع الحدث إلى الأمام من دون أن يتحول إلى قيد يلزم بالتوافق الصارم بين ما يقال وأجواء وفضاء العمل الإذاعي أو التلفزيوني.

[3] فايدا, أندريه، (1992)، الرؤية المزدوجة، (صلاح صلاح, مترجم)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ص ص 8– 24.

ج. المضمون الذهني (الأسلوب):

يُقصد بالمضمون الذهني: جملة العلاقات القائمة داخل النص، والتي تحدد مساره، ومن ثم آليات تلقيه وإدراكه للحدث، والتي تعكس إلى حد كبير وجهة نظر المخرج أو أسلوبه في تجسيد العناصر الجوهرية في النص، وطريقته في توصيل وتوضيح الأفكار والمعاني.

وهناك ثلاث علاقات رئيسية تحدد مسار النص وتعكس أسلوبية المخرج، يجب مراعاتها لأنها العناصر الأهم في بناء التراكب الدلالي السمعي البصري، وهي:

أ. العلاقة بين الصوت والصوت: أي بين الصوت السابق والصوت اللاحق أو الذي يحدث في الوقت نفسه (في حال كان هناك أكثر من صوت يحدثان في الوقت نفسه في إطار ما يسمى تكثيف المثيرات السمعية لتأكيد المعاني والدلالات).

ب. العلاقة بين الصورة والصورة: أي بين الصورة السابقة والصورة اللاحقة.

ج. العلاقة بين الصوت ككل والصورة ككل: أي التكامل السمعي البصري، وتوافق العناصر السمعية البصرية وديناميكيتها بالشكل الذي يحدد البناء الدرامي للعمل، ويعكس الدلالات المطلوبة.

ذلك أن الموضوع الفني أو الإعلامي هو حدث تتم بلورته انطلاقاً من الظروف الحياتية، ليستمتع المتفرج بسماعه أو مشاهدته، وتلك المتعة لا تتأتى إلا عن طريق البناء الفني للحدث، الذي يُعد أسلوبَ وطريقة توصيل جزء من الحياة ضمن مقطع صغير من الزمن تنعكس فيه وجهة نظر المخرج تجاه المجتمع والكون، ويشكل الإطار الفكري للعمل، والمضمون الذهني الذي يتوخى المخرج أن يصل إلى المتلقي.

والحقيقة أن هناك عناصر عديدة تشكل أسلوب المخرج الخاص في عملية بناء برامجه، والذي يتحدد من خلال استعمال كل عنصر وعلاقته بالعناصر الأخرى في تفرد وتميز، ومن هذه العناصر:

1. مادة الموضوع.
2. بناء السيناريو أو النص.
3. التكوين السمعي أو السمعي البصري.
4. أداء الشخصيات في العمل وكيفية توجيههم.
5. المونتاج (التقطيع – الوصل – سرعة الإيقاع – الفواصل – الإيقاع).
6. استعمال العناصر الأخرى (الموسيقا – المؤثرات الصوتية – المؤثرات البصرية وغيرها).

وبالرغم أنه من طبيعة العمل الإذاعي أو التلفزيوني صعوبة فصل عناصره عن بعضها البعض، ومعرفة أي العناصر الأكثر تأثيراً في المتلقين وتحديد مشاعرهم تُجاه ما يسمعون ويرون، إلا أن المؤكد أن قدرة المخرج على تخيل العمل ككل، قبل بداية التنفيذ، ومن ثم تحكمه بشكل كامل في كل تفاصيل العمل، وقدرته على بناء علاقات بين مختلف عناصره، ودمجها مع بعضها البعض في اتساق وتناغم، هو العلامة المميزة لأسلوب المخرج الذي يحول ما هو ظرف حياتي ربما عابر إلى عالم مصغر يحتوي على كل المعلومات الضرورية المركبة بعناية ضمن حدود اللقطة أو المسمع الصوتي، وكل المعلومات الخارجة عنهما (للقطة أو المسمع) لا أهمية لها.[4]

د. السببية (الإيهام بالواقعية):

- **التعريف:**



المقصود بالسببية: الفاعلية الدرامية أو منطقية السياق الدرامي والفكري للعمل ككل، والذي يشكل بوساطة المونتاج واقعاً إذاعياً أو تلفزيونياً يخلق لدى المتلقي وهماً بالواقع، وعلاقات مسببة بين البدايات والنهايات أو النتائج، كما يشكل طاقة إيحائية لمدلول مسامعه وصوره، أي مجالاً دالاً يثير في نفس المتلقي معانيَ وتجريداتٍ وإيحاءات يمكن أن تعكس معنىً ثانياً.

وهذا يعني أن السببية مسألة ترتبط بمتغيرين: الأول هو السيناريو أو النص، والثاني بعملية المونتاج والتي تشكل (سواء كانت مباشرة على الهواء أم غير مباشرة) واحدة من أهم مراحل (إن لم تكن الأهم) صناعة العمل الإذاعي أو التلفزيوني، والمتغيريْن معاً يعكسان فكر ووعيَ المخرج

---

[4] أبو شادي, علي، مرجع سابق، ص ص 290- 299.

بالعمل المصنوع من قبله، وهما (أي الفكر والوعي) اللذان يدفعان المخرج للبحث عن شكل ومضمون وسياق محدد حول موضوع إعلامي أو فني معين.

ذلك لأن التعرف على النوعية الفنية (الأسلوب) للعمل الإذاعي أو التلفزيوني يعني التعرفَ على مجموع مكوناته العديدة وتتابعها وترتيبها والعلاقات فيما بينها؛ لأنها صورته الفنية ولغته وبنيتُه وأصوله المونتاجية وتكوينه وإيقاعُه وتجانسه، وهي التي تشكل مضمونه الذي يتمدد في كل درجات الشكل ويتجسد في خلاياه ليتم إدراكه أولياً من قبل المتلقي عبر الصوت والصورة (الشكل الخارجي للمسموع والمرئي)، ومن ثم وعبرهما ينفذ المتلقي تدريجياً إلى عمق العمل ليتعرف على معنى شكله الخارجي؛ لأن الشكل خاضع للمضمون ويخدمه ويتيح الشروط الضرورية لتطوره، كما يشكل الطريقة التي تنتظم فيها عناصر المضمون وقانون بنيتها وترابطها المتبادل، والأسلوب الذي يجعل الفكرة (أو يوهم بذلك) موضوعاً لذات واقعية، أي صورة عن واقع يدركه الجمهور، ويتلقاها وفقاً لإدراكه، باعتبارها انعكاساً لواقع موضوعي.

- **عملية بناء الواقع (أو الإيهام بالواقع):**



ليس هناك خلاف بين علماء الاتصال على ضرورة أو وجوب أن يكون لكل عمل إذاعي أو تلفزيوني منطق متميز، أو ما يمكن تسميته "التشكيل المقتضب للواقع"، ولذلك لأن الدراسات العلمية لم تعد تبحث في ماهية الشكل الإعلامي على أساس أنه مادة وإنما عملية، أو تفكير بالمسامع والصور، وقابلية للصوغ السمعي المرئي لروايات الواقع.

وهو أمر يؤكد على أن لغة الإذاعة والتلفزيون لغة انتقائية، أي لغة تنتقي مسامعَها وصورها كلغة ممكّنة لعكس الواقع أو الإيهام به، ولكن ما يميزها عن غيرها من اللغات الطبيعية أنها خلق مستمر وموادها متجددة وليست جاهزة، لأنها مرتبطة بالوقائع الحياتية اليومية للبشر، والمونتاج هو الذي يقيم بين مسامعها أو صورها المفردة علاقة نوعية منطقية مسببة.

وهذه عملية تتطلب من المخرج عملاً ذهنياً جاداً لإخضاع معاني المسامع الصوتية والصور إلى طرق السرد الفنية المعروفة؛ لأن الجمهور لا يستمع ويشاهد الصور فقط، وإنما يستقرئ معانيها، كما أن المسامع والصور الإذاعية والتلفزيونية تثير في نفس المتلقي إيحاءات مختلفة، ووظيفةُ المخرج انتقاء المسامع والصور على أساس هذه العلاقة لكي يثير عند جمهوره الإيحاءات التي يريدها بالشكل الذي يطابق بين غاياته وأهدافه وبين النتائج الذهنية للجمهور حول العمل الإذاعي أو التلفزيوني، وذلك لأن كل مسمع أو صورة في الإذاعة والتلفزيون يمتلك إضافة إلى

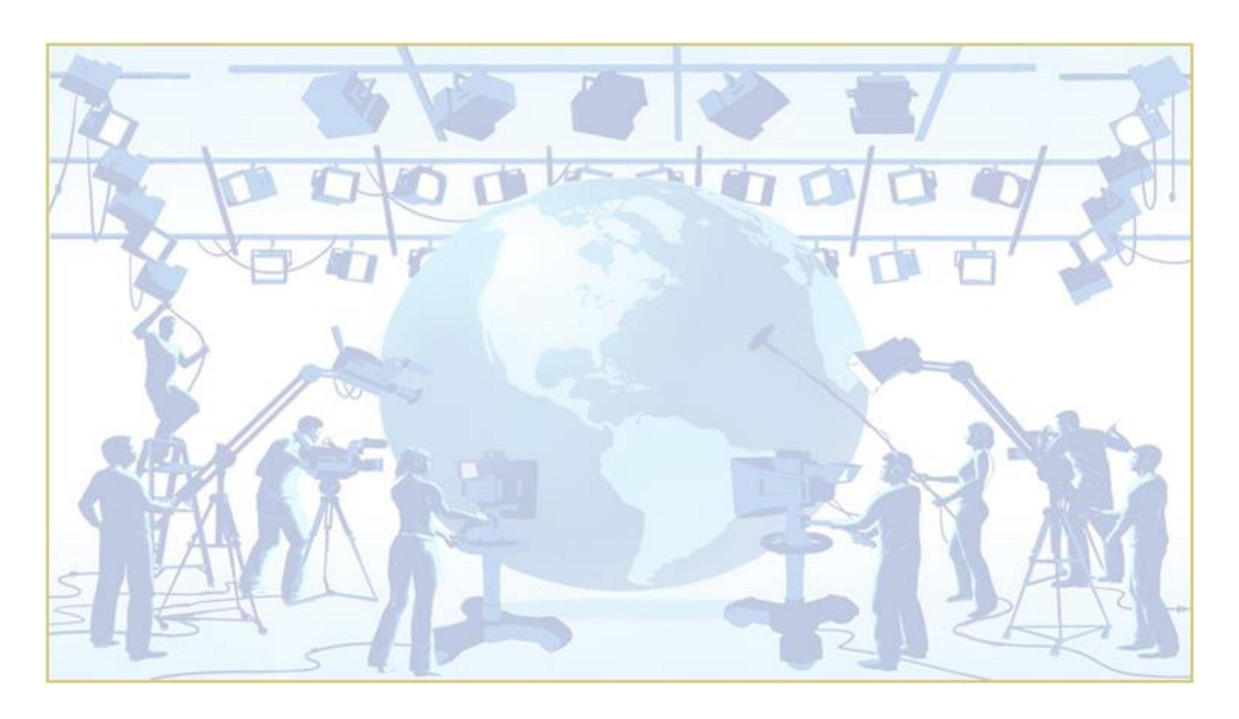
معناه الخاص الذي هو "قيمة تعبيرية" قيمةً أخرى هي "قيمة الشعور" التي تدفع الجمهور إلى اتخاذ قراراته الذهنية القائمة على (استنباط) المعاني وليس على (تداعي) المعاني.[5]

وعملية الانتقاء (القائمة على الحذف والاختصار) هي تحديداً ما دفع علماء الإعلام إلى القول: إن وسائل الإعلام المعاصرة لم تعد تنقل الواقع بل باتت تصنع الواقع، ذلك أن الواقع الموضوعي حافل بالأحداث والوقائع والمسامع والصور، بينما الواقع الإذاعي أو التلفزيوني قائم على حذف كل ما هو زائد أو غير ضروري وفقاً لأهداف وسياسيات الوسيلة الإعلامية، حتى لو كان عشرات الساعات الصوتية أو آلاف الدقائق المصورة.

لذلك يبني كل من المخرج والمونتير خطته في الحذف والاختصار على درجة استيعاب المتلقي للأحداث، وعلى فهمه لطبيعة الانتقالات بين المسامع وبين الصور ليكون قادراً على استكمال المعلومات أو الوقائع التي تم حذفها ذهنياً (أي تخليق المستمع أو المشاهد للصور ذهنياً لأشياء لا يسمعها أو يشاهدها على الأثير أو الشاشة في صورتها الكاملة)، ولاسيما إذا أحسن المونتير ترتيبها بالشكل الذي يراعي تطابقها مع وجهة النظر السائدة في العمل ككل.

[5] الزبيدي, قيس، (2006)، المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة- الفن السابع، ص ص 105-121.

هـ. الإنتاج:



يُعد الإنتاج عصب الصناعة الإعلامية والمؤثرَ الأكبر على مخرجاتها ومموِّلَ برامجها ومحدد اتجاهاتها وراسمَ سياساتها وفقاً لأهداف وغايات المنتج الذي قد يكون حكومة أو شخصاً أو شركة أو حزباً أو مجموعة اقتصادية أو عرقية أو دينية ..إلخ.

- **التعريف:**

من الصعب وضع تعريف محدد لكلمة الإنتاج، ذلك لأنها كلمة واسعة وشاملة، ولها أبعاد سياسية واقتصادية واجتماعية، لكن بالمعنى العام فإن الإنتاج هو "كل عمل أو نشاط منتِج، يأتي بسبب تفاعل عدد من العوامل أو العناصر الموجودة والمتاحة أمام الإنسان ليستخدمها في عملية الإنتاج بشكل يسمح له بخلق وابتكار عدد من السلع والخدمات التي يحتاج الناس إليها في حياتهم".

لذلك يمكن القول: إن الإنتاج يشمل كل نشاط حيوي يقوم به الإنسان، وكل الأعمال والأنشطة ذات النفع للآخرين، والتي تقوم على عناصر أربعة: رأس المال – المكان – النظام – العمل، وكلما كان الإنتاج عائده المادي أو المعنوي كبير استقطب المزيد من المستثمرين.

ولعل العائد المادي والمعنوي للإنتاج الإذاعي والتلفزيوني (باعتباره أهم الحوامل الإعلانية)، يفسر الفورة غير المسبوقة التي جعلت الفضاء في عصرنا الراهن مزدحماً بالأقمار الاصطناعية

التي يُبث عبرها آلافٌ مؤلفة من القنوات الإذاعية والتلفزيونية إلى كل أصقاع الأرض، وبخاصة أن أهداف الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني متشعبة وعديدة تَعددَ جهات التمويل وتعددَ أهدافِها وغاياتها.

- **تأثير التمويل على الإنتاج الإعلامي:**

للتمويل أثر كبير على المخرجات الإعلامية، سواء من حيث مستواها وجودتها أم من حيث مضامينها وأهدافها، فالإنتاج الإعلامي عملية اقتصادية سياسية ذات مقاصد وغايات اجتماعية، ولذلك فهو يقوم على جملة من العناصر المرتبطة مباشرة بالسياسات المحددة من قبل الممول أياً كانت صفته (حكومة – حزب – شخص – هيئة.. إلخ)، وتتمثل هذه العناصر في التالي:

1. وضع سياسات الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني موضع التنفيذ وفقاً لتوجيهات وأهداف الإدارة العليا (صاحب المال).
2. الرقابة على الأداء والمخرجات الإعلامية والتأكد من مطابقة المواصفات الموضوعية للإنتاج مع السياسات العامة للوسيلة، أي بعبارة أخرى الرقابة الصارمة لتحقيق تماهٍ عضوي بين أهداف الممول، ومضامين ورسائل الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني.
3. السيطرة الكاملة لمنع حدوث تعارض بين توجيهات الإدارة العليا للمؤسسة الإعلامية وبين الأهداف المتحققة أو المرغوب تحققها من الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني.
4. الالتزام بوحدة الإدارة، والتأكيد على الولاء للتيقن من التجانس بين أهداف الأفراد العاملين وأهداف الإدارة العليا.
5. وضع معالم إرشادية للأفراد العاملين تجعلهم يأخذون فكرة عن الطرق والأساليب التي سوف ينجزون بها مهامهم وفقاً لإلزامية توجيهات الإدارة العليا، وبسلطة المركز الوظيفي.
6. العمل على نجاح الإدارة في بلوغ أهدافها عبر استخدام كل قنوات الاتصال التي تتيح للإدارة نقل المعلومات والبيانات والأفكار للتأثير في سلوك الأفراد العاملين بالشكل الذي يجعل سلوكهم المهني متسقاً مع هذه المعلومات والأفكار.
7. التأكد ترغيباً أو ترهيباً (عبر تفعيل آلية الثواب والعقاب) من توافر الانسجام الكامل (التلاؤم) بين أطراف العمل (إدارةً وعاملين) للسير معاً نحو الهدف المحدد.

8. التثبت من التطبيق الكامل غير المنقوص للوائح والقوانين والتعليمات والأهداف، وذلك بما يتماشى مع سياسات الإدارة العليا بما يتعلق بالأوضاع العامة والخاصة، وبما يضمن المحافظة على مصالح جميع الأطراف المشاركة في رسم هذه السياسات.[6]

[6] الموحد, عبد المعين، (2006)، إدارة الإنتاج السينمائي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، الفن السابع، ص ص 12– 28.

الخلاصة

1. ينبغي على المخرج قيادة مجموعة متنوعة من الأفراد العاملين معه للوصول معهم إلى صناعة إنتاج إعلامي متميز.

2. المخرج هو الشخص المسؤول عن ترجمة النص الإذاعي أو التلفزيوني (الكلمات) إلى معطيات سمعية أو سمعية بصرية تأخذ شكل البرنامج الإذاعي أو التلفزيوني.

3. تستند عملية بناء الرؤية الإخراجية إلى عناصر خمسة، تبدأ بالفكرة، وتنتهي بالإنتاج.

4. الفكرة هي بداية التصور أو الإدراك لأي عمل إذاعي أو تلفزيوني، وهي الاعتبار الأول فيه.

5. للمضمون الفيلمي خصائص تحدده وتتحكم بمساره، وآليات تلقيه من قبل الجمهور.

6. المضمون الذهني لأي برنامج إذاعي أو تلفزيوني يعكس جملة العلاقات القائمة داخل النص، كما يعكس إلى حد كبير وجهة نظر المخرج أو أسلوبَه في تجسيد العناصر الجوهرية في النص، وطريقته في توصيل وتوضيح الأفكار والمعاني.

7. لغة الإذاعة والتلفزيون لغة انتقائية، أي لغة تنتقي مسامعَها وصورها كلغة ممكنة لعكس الواقع أو الإيهام به.

8. يُعد الإنتاج عصبَ الصناعة الإعلامية والمؤثرَ الأكبر على مخرجاتها، وممولَ برامجها ومحددَ اتجاهاتها وراسم سياساتها وفقاً لأهداف المنتِج وغاياته.

9. الإنتاج الإعلامي عملية اقتصادية سياسية ذات مقاصد وغايات اجتماعية، ولذلك فهو يقوم على جملة من العناصر المرتبطة مباشرة بالسياسات المحددة من قبل الممول.

المراجع

1. دانسيغر، ك، (2014)، فكرة المخرج– الطريق إلى البراعة في فن الإخراج، (محمد علام الخضر، مترجم)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

2. أبو شادي، علي، (2006)، لغة السينما، دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

3. فايدا، أندريه، (1992)، الرؤية المزدوجة، (صلاح صلاح, مترجم)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

4. الزبيدي، قيس، (2006)، المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، الفن السابع.

5. الموحد، عبد المعين، (2006)، إدارة الإنتاج السينمائي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، الفن السابع.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1. الرقابة على الإنتاج هدفها ضبط:

A. النفقات.

B. تحقيق الأهداف.

C. رسم السياسات.

D. تأمين التمويل.

الإجابة الصحيحة: **B** تحقيق الأهداف.

2. من خصائص المضمون الفيلمي:

A. التلاؤم.

B. التجانس.

C. وحدة الإدارة.

D. ترتيب الأحداث.

الإجابة الصحيحة: **D** ترتيب الأحداث.

3. الأسلوب هو الذي يجعل المضمون صورة:

A. للشكل.

B. للواقع.

C. للتلقي.

D. لسيطرة الإدارة.

الإجابة الصحيحة: B للواقع.

4. قيمة الشعور تدفع الجمهور:

A. لتداعي المعاني.

B. لمتابعة البرنامج.

C. لاستنباط المعاني.

D. للمقارنة مع الواقع.

الإجابة الصحيحة: **C** لاستنباط المعاني.

5. لغة الإعلام المسموع والمرئي لغة انتقائية:

A. صح.

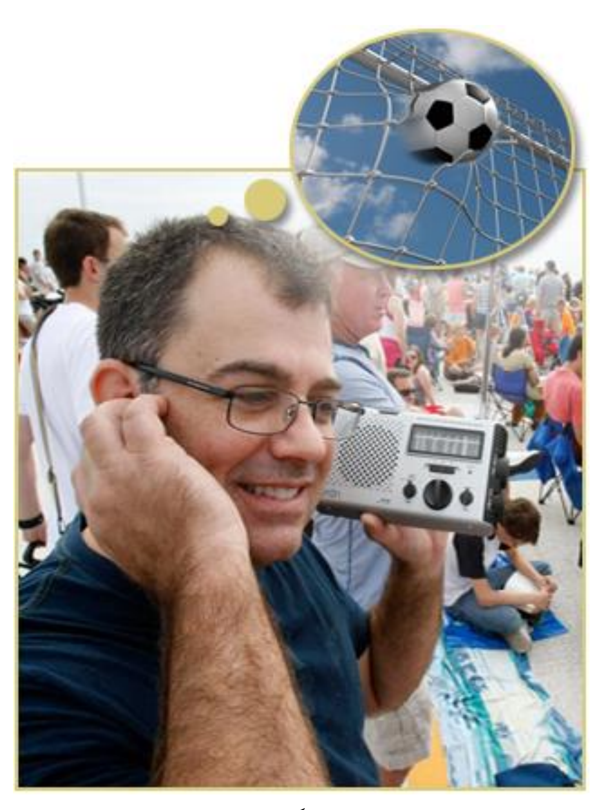
B. خطأ.

الإجابة الصحيحة: A صح

الوحدة التعليمية الثالثة

الإخراج الإذاعي/ العناصر المكونة للبرامج الإذاعية

أولاً: مقدمة



يُعد الصوت إحدى وسائل الاتصال المهمة بين البشر التي يعتمد عليها الإنسان في التخاطب والمحادثة و ابداء الرأي والتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، وقد خلق الله السمع والبصر ليكمّلا بعضهما بعضاً، فليس بالضرورة أن ما تراه العين تسمعه الأذن، ذلك لأن العين تستقبل من المعلومات أكثر مما تسمعه الأذن، ولكن زاوية رؤية العين محددة وأمامية فقط، في حين أن استقبال الأصوات عند الإنسان يتم من كل الاتجاهات، وهي الخاصية (أي القدرة السمعية) التي تعتمد عليها الإذاعة والبرامج الدرامية المرسلة بالراديو، لخلق صور ذهنية لدى المستمع تكون بديلًا عن رؤية غير متحققة واقعياً، ولكنها ممكنة عبر تحول الصوت الإذاعي المدرك إلى صور في ذهن المستمع، وفي القدرة على ذلك تتحدد خبرة ومهارة المخرج الإذاعي، وعلى أساسها يتم تقييمه، ولذا سنستعرض في هذه التعليمية أهمية الإذاعة كوسيلة اتصال جماهيرية، ومكونات البرنامج الإذاعي، على أن نخوض في كيفية إخراج البرامج الإذاعية وأساليبها وتقنياتها ومستلزماتها الإنتاجية في الوحدة التعليمية التالية.

ثانياً: أهمية الإذاعة المسموعة كوسيلة اتصال



تكمن أهمية الإذاعة المسموعة باعتبارها وسيلة اتصال جماهيرية في الخصائص التي تتمتع بها، والتي مكّنتها من توطيد الصلة بطبقات واسعة من الجماهير، وهذه الخصائص يمكن إيجازها بالآتي:

1. إن الأساليب الفنية المتطورة والمتجددة مكّنت الإذاعة من توظيف رسائلها الاتصالية في برامج التنمية وعمليات التغيير الاجتماعية والاقتصادية التي تشهدها المجتمعات المعاصرة من خلال التأثير على العاطفة والعقل في آن واحد.
2. إن خاصية الانتشار التي تتميز بها الإذاعة جعلت من الإذاعة المسموعة أداة مرافقة للفرد أينما حل أو ذهب، يستمتع بها في كل وقت يرغب فيه الاستماع إليها مما أوجد الألفة والتقارب بين الفرد والوسيلة.
3. إن إمكانية تقديمها لمضامين مختلفة ومتنوعة أدى إلى تحقيق أهدافها في المجتمع.
4. ساهمت الإذاعة في خلق الإحساس الجمعي لدى الأفراد بعيداً عن العزلة لدرجة أخذ معها الفرد يحس أنه عضو في مجتمع كبير يمكن أن يتفاعل معه من خلال هذه الوسيلة، الأمر الذي دفعه إلى متابعة برامجها والمشاركة في هذه البرامج.
5. الفورية في نقل البرامج الإذاعية أشعرت الفرد بالإحساس بالذات، والتفاعل مع المجتمع بمصداقية من خلال هذه الوسيلة، وساهمت الإذاعة في توسيع مدركات الفرد وتنمية خياله.
6. إن إمكانية تسجيل البرامج وإعادة بثها لأكثر من مرة أتاح إمكانية ترسيخ الكثير من القيم والمفاهيم وأنماط السلوك والمعايير الاجتماعية.

ولذلك فإن الخصائص التي تتمتع بها الإذاعة جعلتها رفيقاً مألوفاً للإنسان المعاصر، تحسسه بالألفة والارتياح وتخفف عنه حدة الضغوط والتوترات النفسية التي يتعرض لها كل يوم في ميادين العمل ومن جراء المشكلات اليومية في حياته الروتينية، وتجدر الإشارة هنا إلى أن حالات الإمتاع والرفقة والاسترخاء التي تحققها الإذاعة المسموعة لا تتم إلا من خلال مضامين تعبر بصدق عن البواعث الوجدانية التي تُشعر الفرد بالراحة النفسية، فالمضمون وشكله وواقعيته وأسلوب عرضه هو الذي يحدد مزاج الفرد ودرجةَ ونوعَ تأثره، لهذه الأسباب فإن تأثيرات المضامين الاتصالية للإذاعة المسموعة اعتمدت على أركان عملية الاتصال التي يمكن تلخيصها بالآتي:

أ. المشكلة أو الفكرة التي يوضع بموجبها المضمون.

ب. الفئات السكانية التي يستهدفها المضمون.

ج. الوسيلة المستخدمة وما تتميز به من حدود وإمكانات وما تعتمده من أساليب فنية لنقل مضامينها الاتصالية.

إن هذه الأركان الاتصالية مكّنت الإذاعة من خلق إيقاع معين لاستقبال يوم جديد بتفاؤل ونشاط وتوديعه بهدوء وارتياح، إضافة إلى الوظائف الأخرى التي تحققها الإذاعة كالعلم وسعة الاطلاع وتنمية القدرة على التذكر والتخيل والشعور بالتقارب وتبديد الوحشة، وفضلاً عن ذلك ساهمت الإذاعة في توحيد المشاعر الوطنية والقومية إزاء القضايا المشتركة، ووحدت اتجاهات الرأي العام، وقاربت بين أذواق المستمعين.

يتضح من كل ما تم ذكره أن للإذاعة الكثيرَ من الفوائد، ومن أجل ذلك كثرت محطات البث وتنوعت مضامينها، فازدحمت الأجواء بالذبذبات الحاملة للبرامج الصوتية المعبرة عن أحاسيس الجماهير ومشاعرهم.

ويجب الإشارة إلى أنه مهما كانت الوظائف التي تحققها الإذاعة للجماهير ومهما عبرت بصدق عن مشاعرهم، فلا يمكنها أن تَغفل عن تحقيق أهداف القائم بالاتصال وغاياته الأساسية، وبخاصة أنه لا توجد وسيلة إعلام لا تخفي وراءها أهدافاً سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية، لذلك لا نجد في عصرنا الراهن إعلاماً يخلو من الصبغة الدعائية حتى يمكننا القول: إن وسائل الإعلام على اختلاف أشكالها ومذاهبها ومرجعياتها تسعى إلى إقناع الطبقات الجماهيرية الواسعة لاعتناق أفكار أو مبادئ أو نماذج

سلوك أو اقتناء سلع وأشياء تخدم الجهات الممولة والموجهة لهذه الوسائل، لذا فإن وسائل الإعلام الجماهيري المعاصرة ترتبط بأشكال مختلفة من التبعية للجهات التي تمولها وتوجهها، والتي غالباً ما تُبعدها عن الموضوعية والحيادية عند معالجتها للقضايا والأحداث والموضوعات الجماهيرية.[1]

[1] الطائي, مصطفى حميد، (2007)، الفنون الإذاعية والتلفزيونية وفلسفة الإقناع، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ص ص 147- 149.

ثالثاً: العناصر المكونة للبرنامج الإذاعي

هناك عناصر عدة تشترك في تكوين البرنامج الإذاعي يمكن تحديدها فيما يلي:

1- الكلمة:

هي الوسيلة الأولى للاتصال البشري والتي تميز الإنسان عن غيره من المخلوقات، وتضفي عليه صفة "الكائن الاتصالي Communication animal" الذي يميل للاتصال بغيره من أبناء جنسه من خلال استخدامه الكلمات للتعبير عن انفعالاته وعلاقاته مع البيئة المحيطة به، ولقد كان الاتصال بين جماعات البشر الأولى يتم بطرق بدائية بسيطة، ثم تطور ذلك إلى أن تعارفت كل جماعة بشرية على بعض الحركات والإيماءات والإشارات التي تعكس معانيَ معينة وتنقل أفكاراً محددة، وسرعان ما تطورت هذه الحركات والإشارات إلى لغات مختلفة لكل منها مفرداتها، وتعارفت كل جماعة على لغة معينة ارتضتها وسيلة للتفاهم والاتصال بين أفرادها.

والواقع أن "الكلمة" لا تستطيع أن تؤديَ وظيفتها بصورة مجردة، إذ لا بد من وضعها في سياق من الجمل، أي توظيفها وسْط سلسلة من الكلمات حتى تؤديَ وظيفتها بطريقة مثلى، ومن هنا لا بد لمن يستخدم الكلمة أن يكون على علم كامل بقواعد اللغة التي يستخدمها، وأن يتمتع بمعرفة حصيلة كبيرة من مفردات تلك اللغة ومرادفاتها، ثم الأهم من ذلك أن يعرف المدلول الصحيح للكلمة في أعراف الجماعة التي تتلقاها وتستخدمها، فاستخدام الكلمات ليس عملية سهلة كما قد يظن البعض بل هي عملية غاية في التعقيد، إذ إن قيمة الكلمة وأهميتَها تتوقف على قدر ما توصله من معانٍ وعلى قدر ما تترجمه من أحاسيس.

الكلمات الملموسة والكلمات المجردة:

وتنقسم الكلمات إلى قسمين: كلمات ملموسة وكلمات مجردة:

أ. **الكلمات الملموسة:** هي تلك التي تشير إلى شيء محدد (إنسان – هر – جبل – شجرة.. إلخ)، وهذه كلمات تحمل معانيَ محددة واضحة المعالم ويمكن رؤيتها أو سماعها أو الإحساس بها من قبل البشر، وهي جزء من سياق حياتهم اليومية الاعتيادية، الأمر الذي يجعل استخدامَها سهلاً ولا يُحتمل معه عدم أو سوء الفهم.

ب. **الكلمات المجردة:** هي تلك التي تشير إلى صفات أو معانٍ مثل (جميل – حرية – عدم – ديكتاتورية.. إلخ)، وهذه كلمات تحتوي على جوانب من العاطفة أو الشعور والاتجاهات والآراء الفلسفية والمصطلحات، وهي من ثم تختلف باختلاف خبرات وقدرات وخلفيات من يستخدمها والإطار الدلالي والمعرفي الفكري له، الأمر الذي يُحتمل معه إساءة فهمها أو فهمها بطريقة عكسية تماماً.

إشكاليات استخدام الكلمات المجردة في الإذاعة:

1. السياق الثقافي المختلف والمتنوع للمستمعين، فكلمة مثل "الحرية" لها العديد من المعاني والتفسيرات وفقاً لطبيعة وثقافة من يستخدمها، بل إن هذه الكلمة قد تعني معانيَ مختلفة من ثقافة إلى أخرى ومن مكان إلى مكان ومن شخص إلى آخر، أي أنها حمّالة أوجه، ومن هنا فحين نستخدم هذه الكلمات في الاتصال بالآخرين من خلال وسائل الإعلام فإنها قد تقلل من فعالية عملية الاتصال وردود الاتصال المتعلقة بها.
2. دلالة الكلمة واختلاف تلك الدلالة باختلاف الظروف النفسية والاقتصادية والسياسية لمن يستخدم أو يتلقى هذه الكلمات، فالكلمة الواحدة قد تعني معانيَ مختلفة بالنسبة لشخص واحد باختلاف الظروف التي قيلت فيها والتي لا علاقة لها بالتركيب الحرفي للكلمة، كما أن تصوراتنا أو اتجاهاتنا إزاء الآخرين تلعب دوراً مهماً في مدى فهمنا للكلمات التي يستخدمونها، فكلمة واحدة

مثل "صباح الخير" قد يقولها لك شخصان مختلفان أحدهما تشعر نحوه بود وصداقة، والآخر لا تشعر نحو بتلك المشاعر، مما يجعلك تفهم الكلمة نفسها بطريقتين مختلفتين وتتخذ موقفين متباينين يختلفان باختلاف اتجاهك نحو من قال، ثم إن النطق السليم للكلمة وحسنَ إخراج ألفاظها تعد عوامل مهمة في مدى فهم معانيها فهماً صحيحاً، ولذلك لا بد لكي تؤديَ الكلمة وظيفتَها بفعالية من أن تحمل للمستقبل المعنى نفسه الذي يفهمه ويريده المرسل، وإلا فقدت الرسالة معناها وهدفها.[2]

وفي سياق ذلك، يمكن فهم خطورة اختيار الألفاظ والكلمات التي تُستخدم في صياغة الرسالة الإعلامية، ويمكن القول إن هذه الخطورة تزداد في حالة الإذاعة أكثر منها في أي وسيلة أخرى.

فمثلاً الصحافة أو وسائل النشر المطبوعة لا يطلع عليها سوى قلة من الجماهير التي نالت حظاً وفيراً من التعليم، ومن ثم فإن هناك حداً أدنى من الفهم المتبادل بين من يكتب ومن يقرأ، ولكن الإذاعة تستهدف الوصول إلى كل قطاعات الجماهير المثقفة والفئات المثقفة والأمية على قدم المساواة، ولهذا تواجه تحدياً كبيراً في صياغة رسالة ملائمة لمختلف تلك المستويات والأذواق والمرجعيات، وهو أمر يشكل عبئاً مضاعفاً على الإذاعيين، كما يفرض على الرسالة الإذاعية وجوبَ أن تكون بعيدة عن التعقيدات الفنية وخالية من الألفاظ الضخمة حتى يسهل على جمهور المستمعين إدراكُها وفهمها في يسر وبساطة، ولقد حتّمت طبيعة العمل الإذاعي إيجادَ فن جديد للكلمة المنطوقة، وهو مخاطبة الجماهير بطريقة أساسها الألفة والبساطة والوضوح والمباشرة.

---

[2] مهنا, فريال، (1989)، تقنيات الإقناع في الإعلام الجماهيري، دمشق، دار طلاس، ص ص 157- 161.

شروط الإعداد الإذاعي الجيد:

لكي يتمكن الإذاعي من الاختيار الدقيق والسليم للكلمات لا بد من أن تكون لديه حصيلة لغوية كبيرة حتى ينتقيَ منها ما يشاء في يسر وسهولة، ثم عليه أن يختار القالب اللغوي المناسب ليضعها فيه، والذي يجب أن يتناسب مع شكل البرنامج الذي يقدمه، وللوصول إلى درجة عالية من الكفاءة عند الكتابة للإذاعة يوصى العاملون بالإعداد الإذاعي بمراعاة ما يلي:

1. استخدام الكلمات البسيطة التي تعبر عن المعنى بدقة مباشرة ودون تكرار.
2. الابتعاد عن استخدام الكلمات المعقدة صعبة الفهم أو التي يُحتمل فهمها بمعانٍ مختلفة، واستخدام مترادفاتها السهلة في حالة وجودها.
3. اختيار الكلمات السائدة والمتداولة بين جماعة المستمعين، وكثيراً ما تقوم بعض الإذاعات الأوروبية من وقت إلى آخر بقياس فهم الجمهور لبعض الكلمات، وذلك بأن تضع مجموعة من الكلمات في قائمة ثم تختار عينة من جمهور مستمعيها وتوزع عليهم قائمة الكلمات، ويُطلب إلى كل مستمع أن يكتب ماذا تعني له كل كلمة من هذه الكلمات، ثم تقوم الإذاعة بتوزيع النتائج التي تتوصل إليها على كتَّاب ومعدِّي البرامج المختلفة لتقول لهم إن جمهوركم يفهم هذه الكلمات بهذه المعاني، ويكون ذلك عاملاً مساعداً للمعدّين في ترشيد استخدامهم لبعض الكلمات أو تصحيح هذا الاستخدام.
4. ضرورة ملاءمة اللغة للموقف الذي تُستخدم فيه، وهنا يجب على الإذاعي أن يضع المُستقبِل نصب عينيه عند اختيار الموضوع وصياغاته اللغوية بما يتناسب مع أعمال وثقافة وخلفيات المُستقبلين.
5. أهمية استخدام الكلمات الحية والتشبيهات والاستعارات والكنايات في الأعمال الإذاعية، ذلك أن الإذاعة هي وسيلة اتصال وجداني تخاطب عاطفة المستمع بالدرجة الأولى، لكن يجب ألا يطغى هذا الاستخدام وألا يبالَغ فيه، ذلك أن إلهاب الجانب العاطفي لدى المستمع قد ينعكس سلباً على الرسالة أو يعوق وصول المعنى المراد من ورائها.
6. استخدام عبارات الوصل للربط بين الأفكار المختلفة، ويتوقف طول وطبيعة هذه العبارات على طبيعة المادة الإعلامية التي تحتويها كل فقرة.[3]

---

[14]- موقع مستر إعلام [3]mr-e3lam.blogspot.com/p/blog-page_43.html

كيفية كتابة النص الإذاعي "الإسكريبت أو السيناريو":

يحتوي "الإسكريبت" الإذاعي على كل عناصر ومكونات البرنامج سواء الكلمة أم الموسيقا أم المؤثرات، وتوزع هذه العناصر وفقاً لتصور معد البرنامج ومخرجه، ويوضح الوقت المخصص لكل عنصر وكيفية توزيعه في النص، وتعد أكثر من نسخة من إسكريبت البرنامج تسلم إحداها إلى مقدم البرنامج والأخرى إلى المخرج أو مهندس المونتاج المسؤول عن تنفيذ البرنامج.

وعند كتابة الإسكريبت الإذاعي يُراعى الآتي:

1. يكتب الإسكريبت على عدد من أوراق الفلوسكاب، ويوضح في الصفحة الأولى اسم الإذاعة واسم البرنامج وتاريخ إذاعته واسم مقدم البرنامج ومخرجه.

2. في الصفحات الداخلية، تُقسم كل صفحة إلى عدد من الخانات، يُكتب في الخانة الأولى رقم المقطع الصوتي حيث يتم تقسيم البرنامج إلى عدد من المقاطع الصوتية، كما هو الحال في تقسيم سيناريو الفيلم السينمائي إلى عدد من المشاهد.

3. في الخانة الثانية يكتب "اسم القائم بالمقطع"، وهو من سيذيع كلمات المقطع من داخل الاستديو، وفي حالة ما إذا كان هناك مقدمان أو أكثر للبرنامج فيتسلم كل منهم نسخة من الإسكريبت موضحاً فيه دوره وأدوار الآخرين.

4. في الخانة الثالثة توضح النقلات الموسيقية المطلوبة في البرنامج، وتحدد أمام كل مقطع أرقام الأسطوانات أو الشرائط، وتُحدَّد فيها المقطوعة الموسيقية أو الأغنية المطلوبة لتنفيذ البرنامج، وتضم كل محطة إذاعية مكتبة موسيقية ضخمة تحوى العديد من الشرائط والأسطوانات المسجل عليها المقطوعات الموسيقية والأغنيات ويكون لكل منها رقم محدد، ويوضع في الإسكريبت رقم الأسطوانة أو الشريط المطلوب.

5. في الخانة الرابعة توضح المؤثرات الصوتية أو التسجيلات المطلوبة في البرنامج وتكون المؤثرات – كما قلنا من قبل – إما مسجلة على شرائط أو أسطوانات لكل منها رقم محدد، كما أن التسجيلات تكون مسجلة إما على شرائط أو أسطوانات مرقمة أيضاً، ويوضح نوع اللقاء المسجل، وتُكتب في الإسكريبت نبذة صغيرة عنه.

6. في الخانة الخامسة يوضح الوقت الذي تستغرقه إذاعة كل مقطع صوتي بما فيه الكلمات المسجلة من الاستديو والموسيقا المصاحبة والمؤثرات والتسجيلات المطلوبة، وبتجميع عدد الدقائق المخصصة لكل مقطع في هذه الخانة نحصل على إجمالي الوقت الذي يشغله البرنامج الإذاعي.

7. في الخانة السادسة – وهي تشغل نصف الصفحة تقريباً – يُكتب النص الذي سيقدمه المذيع داخل الاستوديو في كل مقطع صوتي، ويُراعى أن يُكتب النص مراعياً أساليب الكتابة للراديو وبخط واضح ومقروء.[4]

---

[4] المرجع السابق.

2- الموسيقا:



تعد الموسيقا من العناصر الرئيسية المكونة للبرامج الإذاعية، وعنصر رئيسي ومهم في جذب المستمعين إلى المحطة الإذاعية وبرامجها، ولقد شكلت منذ بدء العمل الإذاعي عنصراً أساسياً من عناصر التشويق الإذاعي، ومن ثم حرصت الإذاعات المختلفة على إفراد ساعات طويلة من إرسالها لتقديم الموسيقا والأغنيات سواء بصورة منفصلة، كما في البرامج الموسيقية والغنائية، أم ضمن برامجها المختلفة، كمقدمة أو افتتاحية ونهاية للبرنامج، أم قد تكون مستخدمة في الربط أو النقل بين أجزاء البرنامج أو إيجاد فواصل بين فقراته، ويمكن أن تعمل الموسيقا كمؤثر نفسي وبخاصة في البرامج الدرامية.

ونظراً لكون الموسيقا جزءاً مهماً وأساسياً في الإنتاج الإذاعي فإنه يجب على من يتصدى للعمل الإذاعي أن يعرف أوجه استعمالها المختلفة.

أوجه استخدام الموسيقا في البرامج الإذاعية:

1. الموسيقا هي نفسها موضوع البرنامج، وفي هذا المجال يمكن أن تكون موسيقا حية تقدَّم مباشرة أو أن تكون مسجلة من قبل على أشرطة أو أسطوانات.
2. تُستخدم كمقدمة أو افتتاحية للبرامج الدرامية وغير الدرامية وكذلك كنهاية لها.
3. تُستخدم كلحن مميز للبرامج الثابتة سواء الدرامية أم غير الدرامية أيضاً.

4. تُستخدم كنقلات بين أجزاء البرامج غير الدرامية، وبين مسامع البرامج الدرامية، ففي برامج المنوعات تُستخدم الموسيقا كفواصل بين الفقرات التي يتضمنها كل برنامج للدلالة على انتهاء الفقرة السابقة وفصلها عن الفقرة اللاحقة للدلالة على أن كلاً منهما وحدة قائمة بذاتها.

أما في البرامج الدرامية فتعني الموسيقا عند استعمالها كنقلات تغييراً في الزمان والمكان، وفي هذه الحالة يجب أن تُعطى أهمية كبيرة لعملية اختيار هذه النقلات التي يجب أن تكون معبرة عن المزاج ومتفقة مع الجو الذي يصوره الموقف، وأحياناً تُستخدم الموسيقا كمؤثر صوتي، ولعل سبب استخدام الموسيقا كمؤثر صوتي هو أن بعض المؤثرات الصوتية لا تصور الجو المطلوب تماماً.

5. تُستخدم بنجاح لتصوير الجو النفسي وفي خلفية المواقف الدرامية كعامل مساعد على نقل هذا الجو إلى المستمع، وهنا تصبح الموسيقا التعبيرية مساعداً للمخرج في الوصول إلى أعماق التعبير، غير أن استخدام الموسيقا الشائعة، أو تعددَ الآلات في إيقاعات مدوية يفسد هذا التعبير عن الجو النفسي.

6. تُستخدم في الإعلان الإذاعي وذلك لتحقيق الأهداف التالية:

- جذب انتباه المستمعين للإعلان وبخاصة إذ استُخدمت في بداية الإعلان، وإذا كانت معروفة من أكبر عدد ممكن من المستمعين، كذلك فإن الحركة المفاجئة التي تصدر عن أي آلة موسيقية تلعب دورها في جذب أذن المستمع للإعلان.
- تُعد الموسيقا إحدى المؤثرات الفعالة في إثارة العواطف والأحاسيس ولاسيما إذا كانت مناسبة للسلعة أو الخدمة المعلن عنها.
- تعمل الموسيقا على إثارة خيال المستمع، وخلق صورة ذهنية مواتية للسلعة أو الخدمة المعلن عنها.
- تُستخدم للاحتفاظ بانتباه المستمع وربطه بالإعلان المذاع.

- تثبت الموسيقا الإعلان وتساعد على تذكره وبخاصة إذا ارتبطت في ذهن المستمع بموقف معين خاص بالسلعة أو الخدمة المعلن عنها، كما أنها تساعد على تثبيت اسم الخدمة أو السلعة أو المتجر.[5]

7. في بعض الأحيان تُستخدم الموسيقا كمؤثر صوتي، مثال ذلك استخدام الآلات النحاسية وآلات الإيقاع لتصوير العواصف والرياح سواء على المستوى الواقعي أم الرمزي، ويرجع سبب استخدام الموسيقا كمؤثر صوتي إلى أن بعض المؤثرات الصوتية لا تصور الجو العام المطلوب إلا من خلال الموسيقا.

3- المؤثرات الصوتية:

تُعد المؤثرات الصوتية أحد العناصر المهمة التي يتكون منها البرنامج الإذاعي، وتسعى هذه المؤثرات إلى خلق صورة محسوسة لمقاطع المسرحية أو الحلقة أو البرامج الإذاعية المستخدمة فيها، ومن هنا فإن تأثيرها يرتبط بقدرتها على إثارة خيال المستمع وتحفيزه، كما تُعد من العوامل المكملة للعمل الإذاعي وتلعب دوراً مهماً في عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والزمان، فهي تُعد مع الموسيقا عينَ المستمع، ومن خلالها يعطي المذياع للمستمع وصفاً سمعياً تفصيلياً عن حيثيات الموضوع الذي يسمعه من خلال خياله.

المؤثرات الصوتية من حيث نوعها:

1. مؤثرات حية، واقعية طبيعية، تصدر عن مصادرها الطبيعية كخطوات الأقدام، وفتح الأبواب وإغلاقها، وهي تعمل على استدعاء صورة ذهنية معينة لمخيلة المستمع، أو أنها تشير إلى وقوع فعل معين يُستعاض به عن شخص يؤديه.
2. مؤثرات صناعية، وهي إما مجردة لا تشير إلى فعل حركي مثل أصوات الرياح والأمطار وخرير المياه، أو أنها كهربائية تصدر عن آلات كهربائية كرنين جرس الباب أو الهاتف أو عمل آلة

---

[5] شقير, بارعة، الحاج, كمال، (2005)، الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، مركز التعليم المفتوح، منشورات جامعة دمشق, ص ص 62- 64.

معينة، وإما حركية تشير إلى حركة معينة كصوت تحرك القطار أو سيره، أو إقلاع طائرة أو سباق الخيل، وكل هذه المؤثرات لا يمكن إحداثها عن طريق الإنسان بل تُستخدم أداة لإحداثها، فهي كما يتضح من اسمها صناعية أي لا دخل للإنسان فيها، ومع ذلك فإن تأثيرها النفسي كبير.

المؤثرات الصوتية من حيث طبيعتها:

تنقسم المؤثرات الصوتية من حيث طبيعتها إلى قسمين:

1. مؤثرات حية تنفذ في الاستديو.
2. مؤثرات مسجلة من خارج الاستديو.

ويمكن القول إن جميع المؤثرات الصوتية بدءاً من أصوات الطائرات إلى صراخ الطفل يمكن أن توجد مسجلة، على الرغم من أن المؤثرات الحية تكون عادة أكثر تأثيراً، والمؤثرات الحية ذات نوعين مختلفين (كما أسلفنا):

الأول: وهو المؤثرات الطبيعية أي التي تصدر عن مصادرها الطبيعية (كخطوات أقدام الممثلين في الاستديو).

الثاني: المؤثرات الصناعية التي تُستخدم للدلالة على أصوات لا يمكن إيجادها بطبيعتها داخل الاستديو (مثال ذلك استعمال خشخشة أوراق السيلوفان للدلالة على اشتعال النيران).[6]

وتُستخدم المؤثرات الصوتية بنجاح لأداء كثير من الأغراض التعبيرية الإذاعية ولإعطاء عدد من التأثيرات مثال ذلك:

1. تصوير المكان:

فالخطوات مثلاً إلى جانب صوت الأبواب المعدنية وانطلاق صفارة قد يدل على السجن، وموسيقا كمان ناعمة إضافة إلى أصوات أطباق وملاعق معدنية وشوك قد تشير إلى مطعم بل ربما مطعم ذو طابع معين أو في بيئة معينة.

---

[6] موقع مستر إعلام، مرجع سابق.

2. توجيه اهتمام المستمع وعاطفته:

مثال ذلك صوت مطرقة القاضي المفاجئة في أثناء نظره إلى إحدى القضايا يضع أمام مخيلة المستمع على الفور منظر القاضي.

3. تحديد الوقت:

وفي هذا المجال كثيراً ما يكون استخدام دقات الساعة أو صياح الديكة للدلالة على الوقت.

4. المساعدة في توفير الجو النفسي المطلوب:

ومثال ذلك استخدام المؤثرات الصوتية لتأزم الحالة النفسية للشخصيات في محاولة للوصول إلى القمم الدرامية.

5. الإشارة إلى دخول الشخصيات وخروجها:

خطوات الأقدام المتباعدة ثم فتح وغلق الباب، أو فتح وغلق الباب ثم صوت الخطوات المقبلة أمر لا تخفى دلالته على المستمع.

6. تُستخدم المؤثرات الصوتية في الإعلان لتحقيق الأهداف النفسية التالية:

- جذب انتباه المستمع إلى الإعلان ويعد الهدفَ الأول لاستخدام المؤثرات الصوتية.
- استثارة خيال المستمع مما يؤدي إلى خلق صورة ذهنية مواتية للسلعة أو الخدمة المعلن عنها.
- تعمل المؤثرات الصوتية على إثارة اهتمام المستمع بالإعلان لأنها تجعله يترقب ما سيقال بعدها.
- يستهدف استخدام المؤثرات الصوتية الاحتفاظ بأذن المستمع طوال فترة تقديم الإعلان.
- تساعد المؤثرات الصوتية على تثبيت اسم السلعة أو الخدمة، كما تساعد على سرعة تذكره.

7. العمل كنقلة بين جزئي برنامج، أو التعبير عن تغيير في الزمان والمكان في البرامج الدرامية، حيث يمكن استخدام المؤثرات الصوتية الدالة على مضمون الفقرات التالية كوصلات لهذه الفقرات، كذلك قد يُستخدم المؤثر الصوتي للدلالة على طبيعة ومضمون البرنامج ككل (مثال ذلك: صوت البحر للدلالة على برنامج حول المصيّفين أو الصيد، أو استعمال صوت جهاز "التيكر" في برنامج إخباري).

شروط استخدام المؤثرات الصوتية بفعالية:

- عند استخدام المؤثرات الصوتية يجب أن يكون لها ميكرفون خاص بها حتى يمكن التحكم في درجة الصوت والتسجيل الجيد، ولا بد من وجود جهاز أسطوانات ذي إمكانيات متعددة لسماع أكثر من أسطوانة في وقت واحد، ويمكن استخدام سرعات مختلفة لأجهزة أسطوانات متعددة في وقت واحد لإنتاج المؤثرات الصوتية المطلوبة بخلط الأصوات المنبعثة من الأجهزة المختلفة.

- لتحقيق أكبر قدر من الكفاءة في استخدام المؤثرات الصوتية يتم الاتفاق بين المونتير ومخرج العمل، كما يمكن الاستعانة بخطة الإخراج ونصوص البرامج، ويتم وضع علامات على تلك النصوص لتحديد الأماكن التي ينخفض أو يرتفع فيها صوت المؤثر.

- عدم المبالغة في استخدام المؤثرات الصوتية لأن ذلك قد يأتي بنتائج عكسية بحيث يتحول المؤثر إلى مصدر تشويش للمستمع، مما ينعكس سلباً على درجة متابعة البرنامج.

مصطلحات مرتبطة باستخدام الموسيقا والمؤثرات الصوتية:

هناك مصطلحات عدة ترتبط باستخدام وتوظيف الموسيقا والمؤثرات الصوتية في العمل الإذاعي منها:

1. **الظهور والتلاشي Fade in & Fade out:** والظهور يعني أن الصوت يدخل بمستوى منخفض ثم يرتفع تدريجياً، أما التلاشي فيعني أن مستوى الصوت يهبط بشكل تدريجي إلى أن يختفي، فعند استخدام مقطوعة موسيقية كنقلة بين مقاطع الحوار، فهنا تدخل الموسيقا مرتفعة ثم تهبط بها تدريجياً إلى أن تتلاشى تماماً ليبدأ المقطع التالي في الحوار وهكذا، أي أن مستوى الموسيقا يتلاشى بعد انتهاء عملها كنقلة.

2. **المزج Blending:** ويعني امتزاج صوتين أو أكثر في وقت واحد، مثال مزج الحوار بالموسيقا أو مزج الحوار بالمؤثرات الصوتية، ويلعب المزج دوراً فعالاً في إعطاء تأثيرات انفعالية للبرنامج، ولكن يجب أن يُستخدم بحرص بحيث لا يطغى صوت على صوت آخر.

3. **تداخل الأصوات Cross Fade:** ويعني ذلك تداخل صوت مع آخر يتلاشى، بمعنى أنه بينما يتلاشى الصوت الأول يدخل الصوت الثاني، فمثلاً يمكن تسجيل قطعة موسيقية في موقف درامي إذاعي ثم يدخل عليها صوت رنين جرس الهاتف ثم يتلاشى صوت الموسيقا، وهذا يعنى أن صوت الموسيقا ورنين الجرس التحما معاً لمدة من الزمن قبل أن تتلاشى الموسيقا نهائياً.

4. **القطع Cutting:** ويعني القطع فجأة من صوت إلى آخر دون إحداث أي تغيير في المستوى الصوتي لأي من الصوتين، ويشبه القطع هنا عمليات القطع التي تتم في السينما والتلفزيون، ويُستخدم القطع الإذاعي لإظهار التناقض في المواقف أو الأحاسيس بين الشخصيات أو للانتقال من ميكرفون إلى آخر أو إلى أي مصدر صوتي مخالف.
5. **المكساج:** وهو العمل الذي يقوم به مهندس الصوت بإدخال الموسيقا والمؤثرات على الصوت الأصلي للمادة المذاعة، أي عملية مزج الأصوات مع بعضها البعض بالشكل الذي يجعل الموضوع أكثر دلالة وجاذبية، ومن ثم تأثيراً.

رابعاً: مستلزمات إنتاج البرامج الإذاعية

في جميع البرامج والمواد الإذاعية يجب توافر مستلزمات عديدة:

أ. المستلزمات المادية والإجرائية:

1. مادة علمية متخصصة: لا يخرج عن هذه القاعدة إلا النقل الحي أو الوصف المباشر لمباراة أو حفل افتتاح مشروع، وحتى في مثل هذه الحال يجد بعض المعلقين حاجة إلى إعداد رؤوس أقلام تساعدهم عند التعليق أو الوصف.
2. إعادة كتابة المادة العلمية: وهذا ما يُعرف بكتابة النص الفني لكي تصبح المادة صالحة للإنتاج الإذاعي.
3. إنتاج المادة الإذاعية وفق معايير اقتصادية وفنية واجتماعية محددة.
4. التأكد من صلاحية المادة المنتجة أو ما يسمى بالتقويم.
5. تقديمها على نحو يضمن سلامة وصولها إلى المستمع.
6. تجميع العناصر البشرية اللازمة والتأكد من كفاءتها وتدريبها والإنفاق عليها.
7. تأمين الأجهزة والمعدات والخامات اللازمة والتأكد من صلاحيتها وسلامتها.
8. تأمين مصارف التوزيع للإنتاج سواء بالشراء أم البيع أم التبادل العملي والثقافي.
9. تأمين الميزانية اللازمة للإنفاق على عناصر الإنتاج والاستخدام والتقويم.

ب. المستلزمات البشرية:



تنقسم العناصر البشرية المساهمة في إنتاج البرامج الإذاعية إلى:

1. عناصر مكلفة بإدارة العمل وتقديم الخدمات الإدارية والفنية المرتبطة بجهاز وحدة الإنتاج.
2. عناصر فنية متخصصة تتعاقد معها الإدارة من خارج الجهاز لتكليفهم بالإنتاج مقابل أجر معلوم، ومن أمثلة هذه العناصر الممثلون ومعدو البرامج أو المواد العلمية والمقدمون والمغنون والعازفون والمتحدثون والمشاركون في مسابقات أو ندوات.. إلخ، ومن أهم أعضاء فريق العمل الإذاعي سنتناول:

أ. **المعد:**

وهو المسؤول عن اختيار الفكرة الأساسية للبرنامج الإذاعي، والمعد الناجح هو القادر على جمع كل المعلومات التفصيلية عن موضوع البرنامج، وكذلك البحث عن الشخصيات المتميزة ليستضيفها في البرنامج، فشخصية الضيف من أهم العناصر اللازمة والضرورية لنجاح البرامج، فقد يكون الشخص مناسباً من ناحية الكفاءة والخبرة ولكن ليس لديه الحضور أو الرغبة والدافع للمشاركة في البرنامج عندئذ لا تتوقع نجاح العمل من دون رغبة من الضيف الذي يؤديه.

ب. المذيع:

وهو الشخص الذي يقوم بتقديم البرنامج، ويُشترط في المذيع توافر العديد من الصفات أهمها جودة الصوت وحُسن الإلقاء من خلال توافق نطق الكلمات مع التنفس الطبيعي للمذيع، ومن المهم أيضاً أن يحتفظ المذيع بسلاسة الإلقاء وتنويع نغمات الصوت والسرعة المناسبة مع التركيز في أثناء القراءة على

المعاني التي تحتويها الكلمات والجمل الأمر الذي يؤدي إلى طريقة إلقاء صحيحة وطبيعية، وكثيراً ما يوجَّه النقد إلى المذيعين لوقوعهم في أحد خطأين:

الأول: هو تطوير بعضهم لنمط صوتي في الإلقاء يتم التركيز فيه على النغم والموسيقا اللفظية للكلمات والجمل عن طريق رفع أو خفض الصوت من دون مبرر.

الثاني: البعض الآخر يطور نمطاً صوتياً يعتمد على نبرة واحدة لا تتغير في الأداء مما يؤدي إلى ملل المستمعين.

ويستطيع المذيع أن يؤكد على بعض الكلمات أو الجمل بطرق عدة أكثرها شيوعاً نطق الكلمات المراد توكيدها بصوت أقوى قليلاً عن الكلمات الأخرى الموجودة حولها، أو إطالة نطق هذه الكلمات المراد توكيدها عن الكلمات الأخرى، ويمكن استخدام الطريقتين نفسيهما بالنسبة للجمل، كذلك يمكن استخدام لحظات الصمت أو التغيير في نبرة الصوت عند الانتقال من فقرة في الخبر إلى فقرة أخرى أو من خبر إلى آخر أو من موضوع إلى غيره.

ج. مهندس الصوت:

وهو المسؤول عن عملية ضبط الصوت والقيام بعمليات إضافة الموسيقا والمؤثرات الصوتية إلى البرامج الإذاعية، لذا يجب على مهندس الصوت الناجح أن يكون على معرفة تامة بالنواحي الهندسية لأجهزة الصوت، وكذلك على معرفة جيدة بطبيعة البرنامج حتى يستطيع أن يقوم بدوره على أكمل وجه.

د. مدير الإنتاج:

وهو الشخص القائم بوظائف الإدارة الإنتاجية من تخطيط وتنظيم، وتوظيف واتصال، ورقابة وتذليل صعوبات، وضبط النفقات، وغير ذلك من وظائف، وذلك بالتعاون مع المخرج، وبما يخدم العمل ومصلحته، ويحقق مبدأ الجودة، وأيضاً الأهداف المرجوة من الإنتاج.

هـ. المخرج:

وهو رئيس فريق العمل، ومن أهم واجبات المخرج ومسؤولياته:

1. قراءة المادة العلمية والنص الفني واستيعابُها تماماً، ويجب أن تتولد لديه قناعة تامة بفكرة المادة وأهدافها ومحتوياتها.
2. اختيار المؤثرات السمعية المناسبة، وكذلك المؤثرات الصوتية والموسيقية، ولا يكفي اختيارها فقط ولكن لا بد من اختيارها والاستماع إليها والتحقق من انسجامها مع الموضوع وجودتها.

3. الإشراف المباشر على الإنتاج وإعطاء التعليمات إلى فريق العمل.
4. الإشراف المباشر على عمليات الحذف والإضافة (المونتاج) فور الانتهاء من الإنتاج النهائي.

صفات المخرج الجيد:

هناك مجموعة معايير علمية وأخرى عملية وثالثة شخصية يجب أن تتوافر في المخرج، وهي على النحو التالي:

أولاً: المعايير العلمية

1. أن تكون لديه قاعدة علمية صلبة في الإخراج كأن يكون حاصلاً على مؤهل جامعي، أو مؤهل علمي متخصص في الإخراج.
2. أن يكون واسع الثقافة ومواكباً للأحداث وغزيرَ الاطلاع على ما يجري حوله من متغيرات.
3. أن يكون على علم بخصائص الجمهور واحتياجاته وعاداته.

ثانياً: المعايير العملية

1. أن يكون مرهف الإحساس، بحيث يمتلك القدرة على تخيل المواقف والأحداث مما يساعده على تحديد بيئة التسجيل، وتحديد مستويات الأداء المطلوبة.
2. أن يكون قد مارس (ولو هوايةً) التمثيل والإنتاج والتقديم والتعليق.
3. أن يكون على معرفة بقواعد إنتاج وإخراج البرامج الإذاعية السمعية، من حيث فهم احتياجات الجمهور وعاداته وتقاليده وقيمه، وأيضاً فهم القواعد الفنية والتعامل مع الأجهزة والمعدات.

ثالثاً: المعايير الشخصية

1. القدرة على القيادة.
2. الذوق الحسن.
3. الخيال الخلاق.
4. سرعة البديهة.
5. الحكمة والكياسة.
6. عدم التردد واليقظة.
7. اللطف وحسن المعشر.
8. الحزم والإصرار.[7]

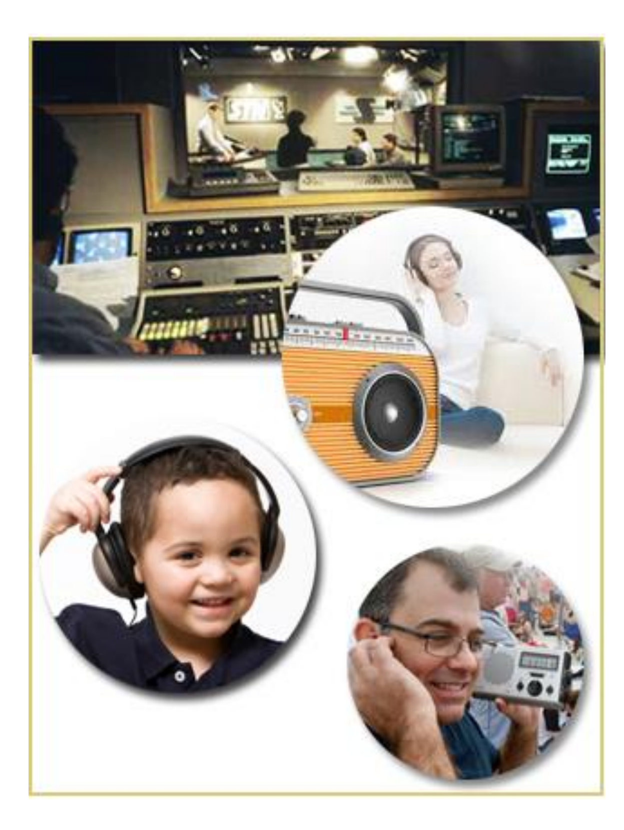
---

[7] المرجع السابق.

خامساً: خطوات الإنتاج الإذاعي

قبل الشروع في تنفيذ أي برنامج للإذاعة ينبغي أن يلتزم الإذاعيون ومعدّو البرامج بخطوات محددة لعملية الإنتاج:

أ. تحديد الجمهور واحتياجاته:



تتأثر وسائل الإعلام إلى حد ما بما تعتقد أن الجمهور يريده، وإلى حد ما بما تعتقد أن الجمهور يجب أن يحصل عليه، فالمحرر يحاول دائماً أن يعطيَ قرّاءه مضموناً أفضل قليلاً من المستوى الذي يريده ذلك الجمهور، والواقع أن تحديد ما يريده الجمهور صعب بعض الشيء، والمشكلة الثانية التي يجب أن يهتم بها المسؤولون عن وسائل الإعلام هي هل يعرف الجمهور ما يريده؟ إن الجمهور يعرف ما يفضله من البدائل التي جربها فعلاً، ويستطيع أن يقرر ما إذا كان يفضل حفلاً موسيقياً سمعه، ولكن الجمهور لا يستطيع أن يعرف ما إذا كان يريد شيئاً ما لم يجربه أو يراه، لذلك يستطيع الفرد الذي يطلع على وسائل الإعلام الأجنبية أن ينتقد وسائل الإعلام في بلده لأنه يعرف البديل الأفضل، ولكن من لم يرَ سوى نموذج إعلامي واحد لا يستطيع أن يتحدث عن نموذج مخالف لأنه لم يتعرض لذلك النموذج البديل، وبالتالي فهو غير قادر على تفضيل بديل لم يجربه، ويؤكد الباحثون أن البرنامج الإذاعي يجب أن يشد انتباه كل فرد بغض النظر عن مهنته أو قوميته أو مستوى ثقافته، وأن مستوى البرنامج يجب أن يتجه إلى أصحاب الذكاء العادي.

ب. اختيار الفكرة المناسبة:

من أهم شروط اختيار أي فكرة مناسبتُها لكل من:



- الوسيلة الإعلامية: فهناك أفكار تصلح للمذياع ولا تصلح للتلفزيون بسبب طبيعة الوسيلة.
- تواؤمها مع المجتمع أو المجموعة المستهدفة: فهناك أفكار تصلح لمحطات غربية ولا تصلح للمحطات في الدول النامية بسبب اختلاف قيم وثقافات المجتمعات وتقاليدها وأساليب تفكيرها.
- يجب أن يحدد القائمون على الإنتاج مع اختيارهم للفكرة المجموعةَ المستهدفة بإنتاجها، بمعنى مَن هو الجمهور الذي ستقدَّم إليه هذه الفكرة أو هذا البرنامج؟ ما هي خصائصه؟
- ما هو حجمه؟ ما هي رغباته واحتياجاته؟ ومعرفة الجمهور سواء عن طريق تحديده سلفاً من خلال بحوث ودراسات سابقة أم من خلال بحوث حالية تجري من أجل البرنامج قيد التنفيذ تساهم في اختيار المعلومات التي ستقدم في البرنامج من حيث الكمية والنوعية، كما تساهم في صياغة أسلوب التقديم وتحديد شكل البرنامج أو الشكل الفني الذي ستُطرح من خلاله الفكرة.

ج. إجراء البحث:

وتُعد هذه الخطوة ضرورية للحصول على معلومات خاصة بالفكرة وكيفية تنفيذها، والبحث يشمل نقطتين مهمتين هما:

1. البحث الخاص بمضمون الفكرة: وهنا يسعى مقدم ومعد البرنامج إلى الحصول على معلومات عن الفكرة تساهم في عملية إيصالها إلى الجمهور، كما تساهم هذه المعلومات في كتابة السيناريو وتوجيه الأسئلة إلى ضيوف البرنامج، ويمكن الحصول على المعلومات مكتبياً عن طريق الكتب والصحف والدوريات والوثائق والمكتبات الصوتية والفيلمية.
2. البحث الخاص بالموضوعات الفنية والإدارية: وفيه يتولى الجهاز الفني والإداري من مخرجين ومهندسي صوت الحصول على المعلومات الكافية عن مكان التسجيل الصوتي بما في ذلك نوعيات وأدوات التسجيل اللازمة.

د. وضع السيناريو المبدئي:

بعد الحصول على المعلومات الكافية لتحويل الفكرة إلى عمل إذاعي يتم وضع سيناريو مبدئي للبرنامج يختلف باختلاف شكل التقديم.



ه. وضع خطة الإنتاج:

وهي تمثل ورقة عمل يقدمها المسؤول عن البرنامج إلى رؤسائه وتتضمن:

أ- التسمية الإذاعية:

كل إنتاج إذاعي لا بد له من اسم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهدفه ومضمونه، ومن أصعب الأمور التي تواجه صاحب الإنتاج في الإذاعة هو اختيار التسمية الملائمة للإنتاج الذي يود أن يقدمه، وكم من برامج انصرف عنها المستمع بسبب عدم التوفيق في اختيار التسمية أو بسبب إيحاء التسمية للمستمع بموضوع يخالف مضمون البرنامج المقدم، كما أن كثيراً من البرامج استحوذت على المستمع من خلال الاسم فقط.

ب- موعد الإذاعة:

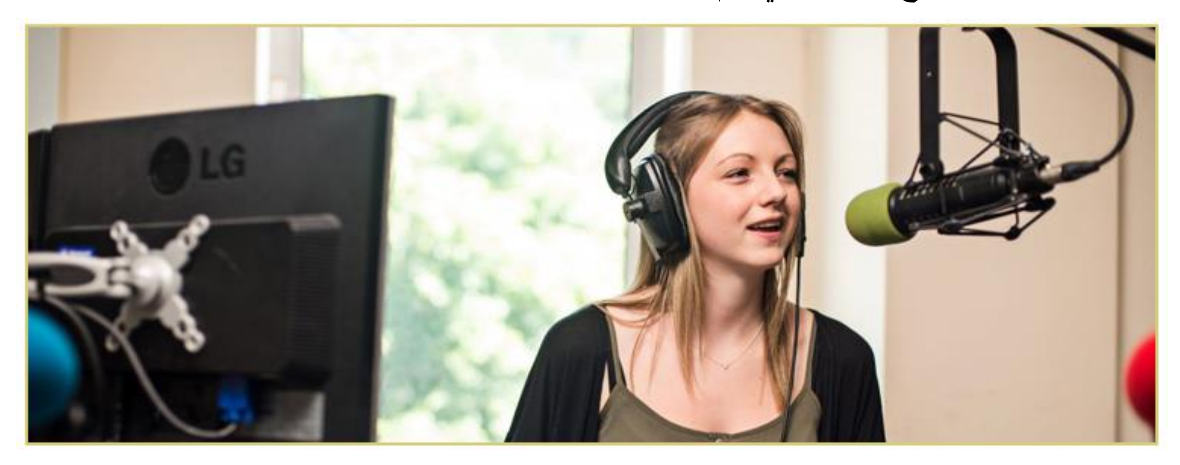
لكل برنامج موعد ملائم لإذاعته يرتبط بالمضمون والهدف والاسم والجمهور المستهدف، واختيار الوقت المناسب لإذاعة برنامج من العوامل الرئيسية في نجاح أو فشل البرنامج، وتقع على صاحب الإنتاج مسؤولية اختيار الموعد المناسب، ودورة إذاعة البرنامج، وهل هو يومي أو أسبوعي أو شهري؟ وهل سيعاد بثه أو لا ومتى؟

ج- اختيار الموسيقا:

بعد اختيار موعد الإذاعة واسم البرنامج في ضوء مضمونه وهدفه تأتي المرحلة الثانية وهي اختيار الموسيقا (البداية والنهاية) الملائمة لهذا المضمون.

و. التسجيل:

بعد إتمام الخطوات السابقة يتوجه فريق العمل الإذاعي إلى أماكن التسجيل لأخذ اللقطات أو المسامع الإذاعية المطلوبة للبرنامج، مع مراعاة هل سيتم تسجيل البرنامج كله أو جزء منه داخل الاستديو، ويتوقف ذلك على نتائج البحث التي قام بها المسؤولون.



ز. المونتاج:

يلعب المونتاج دوراً مهماً في عالم الإنتاج الإذاعي، ويمثل حجر الزاوية في كل عمل إذاعي، فهو الأساس في إخراج وتقديم العمل المتكامل بالصورة الفنية الملائمة، ويعرّف المونتاج بأنه "العملية التي تجري على تسجيلات الشرائط بالحذف أو الإضافة أو التعديل بهدف إخراج برامج متكاملة ومختارة من مصادر وتسجيلات مختلفة".[8]



[8] شقير, بارعة، الحاج, كمال، مرجع سابق، ص ص 66- 70.

الخلاصة:

1. للإذاعة المسموعة خصائص تتمتع بها مكّنتها من توطيد الصلة بطبقات واسعة من الجماهير.
2. هناك ثلاثة عناصر تشترك في تكوين البرنامج الإذاعي، الكلمة والموسيقا والمؤثرات الصوتية.
3. الكلمات المجردة لا تصلح لكتابة النصوص الإذاعية، لذلك يُنصح بالتركيز على استخدام الكلمات المحسوسة.
4. البحث عن كل المعلومات المتعلقة بموضوع البرنامج، شرطٌ من شروط الإعداد الجيد.
5. يجب أن تتوافر في المخرج الإذاعي الناجح خصائص علمية وعملية وشخصية معينة.
6. مستلزمات الإنتاج المادية تشمل نواحيَ عديدة، بدايةً من الفكرة، ونهايةً بتوفير المعدات التكنولوجية اللازمة للعمل.
7. عناصر بشرية كثيرة تشترك في عملية إنتاج البرامج الإذاعية: المعد ومهندس الصوت، ومدير الإنتاج، والمخرج والمونتير.. إلخ.
8. أولى خطوات الإنتاج الإذاعي الناجح معرفة الجمهور المستهدف واحتياجاته، والسعي إلى إشباع هذه الاحتياجات.
9. المونتاج والمكساج أهم عمليتين في الإنتاج الإذاعي؛ لأنهما الأساس في إخراج وتقديم العمل المتكامل بالصورة الفنية الملائمة.

المراجع

1. الطائي، مصطفى حميد، (2007)، الفنون الإذاعية والتلفزيونية وفلسفة الإقناع، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر.

2. مهنا، فريال، (1989)، تقنيات الإقناع في الإعلام الجماهيري، دمشق، دار طلاس.

3. شقير، بارعة، الحاج, كمال، (2005)، الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، مركز التعليم المفتوح، منشورات جامعة دمشق.

4. موقع مستر إعلام:

mr–e3lam.blogspot.com/p/blog–page_43.html

تمارين:

اختر الإجابة الصحيحة:

أهم ميزات الإذاعة كوسيلة اتصال أنها:

A. نخبوية

B. مسلية

C. واسعة الانتشار

D. رخيصة

الإجابة الصحيحة: C واسعة الانتشار

استخدام الكلمات المجردة يحفز خيال المستمع:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B خطأ

التسجيل مرحلة تلي عملية المونتاج:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B خطأ

من المهم اختيار موضوعات معينة لجمهور محدد:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: A صح

فهم المخرج للقواعد الفنية الإذاعية أهم خصائصه الشخصية:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B خطأ

الوحدة التعليمية الرابعة

الإخراج الإذاعي/ المفاهيم والأدوات والأساليب

أولاً: مفهوم الإخراج الإذاعي



الإخراج في الإذاعة: هو الجانب التنفيذي في عملية الإنتاج، ذلك أن إنتاج البرامج يعني "توفير جميع العناصر المادية والبشرية والمالية التي يحتاج إليها البرنامج"، أما الإخراج فيتعلق "بتحديد كيفية استخدام وتوظيف تلك العناصر مجتمعة، وتوجيهها وإدارتها لصياغة البرنامج الإذاعي من الناحية الفنية"، أي أن الإخراج عملية صياغة وصناعة فنية لتنفيذ البرامج الإذاعية، كما أنه عملية تقنية وحرفية وإبداعية في الوقت ذاته.



ويمكن تشبيه علاقة الإنتاج والإخراج في العمل الإذاعي بما يحدث عند إنتاج لوحة فنية، فالأمر يحتاج بداية إلى تحديد "موضوع اللوحة"، إلى جانب توفير وتجهيز كل الإمكانيات والعناصر المطلوبة لذلك من "أوراق – أقمشة – أخشاب– ألوان"، إلى جانب الرسام الذي سيقوم برسم اللوحة،

ووفقاً لذلك يكون "الرسام" هو المسؤول الأول والأخير عن الجانب التنفيذي، أي "إخراج" اللوحة، فهو يتخيل شكلها وتوزيع ألوانها وتحديدَ معالمها، وهو هنا ينفذ جانباً إبداعياً يعتمد على تخيله ورؤيته الخاصة إلى أن يتحول هذا الخيال بواسطة الألوان والأوراق والأدوات الأخرى إلى لوحة فنية تعبر عن وجهة نظر الرسام ورؤيته الخاصة للموضوع الذي اختاره للوحة.

ويختلف المتخصصون في كيفية توصيف تلك العملية وتسميتها، بين من يرى أنها مجرد "خلق فني وإبداعي"، وبين أولئك الذين يرون أنها مجرد "ترجمة فنية" للنص المكتوب، وما يعنينا في ذلك هو: أن عملية الإخراج الإذاعي لا يمكن أن تتم بصورة عشوائية، بل لا بد من أن يكون مخططاً لها وفق رؤى ومعايير فنية وإبداعية تضع في اعتبارها استغلال وتوظيف الإمكانيات المتاحة بأفضل صورة ممكنة لتأدية مهام ووظائف شديدة الأهمية من أجل تحقيق أهداف الوسيلة الإعلامية.

ثانياً: مهام ووظائف الإخراج الإذاعي من الناحية الفنية

المخرج في العمل الإذاعي ليس موظفاً يؤدي عملاً روتينياً، ولكنه فنان صاحب رؤية فنية وخيال يسعى إلى ترجمته من خلال الصياغة الفنية للعمل الذي يقدمه، والذي يجب أن تتوافر فيه جملة من الخصائص التي تعكس قدرات ومهارات المخرج، وتؤدي المهام والوظائف الموكَلة إليه، كما تكون قادرة على تحقيق الأهداف المرجوة من العمل، ولعل أهم هذه الوظائف هي:

1. جذب الانتباه والاستحواذ على اهتمام المستمعين: لأن خطورة العمل الإذاعي تأتي من كونه يعتمد على "الكلمة" بالدرجة الأولى، وهي كلمة طائرة (عابرة) ليس لدينا ما يؤكد أن المستمع سينصت إليها أو يتابعها بدقة، ومن هنا فإن برامج الإذاعة تسعى إلى تقديم كل ما من شأنه جعل "الكلمة" في بؤرة اهتمام المستمع ودائرة تفكيره بمجرد الاستماع إليها، بالاعتماد على المقدمات البرامجية الجذابة والمشوقة، القادرة على تحفيز انتباه المستمع، ومن ثم الحفاظ على هذا الاهتمام طوال البرنامج.

2. خلق الانطباعات والانفعالات والتحكم فيها: إن خصوصية الراديو كوسيلة إعلامية محمولة، واحدة من أقوى مصادر قوته وتأثيره، والتي لا تدانيه فيها أي وسيلة أخرى، وترتبط هذه الميزة بخاصية أخرى يتمتع بها الراديو، وهي قدرته على إثارة خيال المستمع، ذلك أن الراديو يتيح للمستمع أن يحلق بخياله بصورة كبيرة وإلى أبعد مدى لفهم المادة المقدمة، عبر مخاطبته ملَكة "التخيل" عند الإنسان وهي ملَكة لا حدود لها عند البشر، بعكس التلفزيون الذي يضع أو يجسد أمام أعين المشاهد كل الأشياء، فيضعف قدراته التخيلية.

والحقيقة أن "الإخراج الإذاعي" الجيد يمنح البرامج الإذاعية القدرة على إقناع المستمع بمجموعة من الانطباعات والانفعالات كالخوف والفرح والتوتر والتعاطف والكراهية وغيرها، وفق حاجات البرامج وأهدافها.

3. تحديد أساليب عرض وتقديم المعلومات: تؤثر طريقة عرض وصياغة المعلومات التي تقدمها برامج الراديو في أساليب التأثير التي تتركها على المستمعين، ومن ثم في طريقة استجابتهم لها، فنحن لا نرى "الأحداث التي وقعت" ولكننا نعرفها من خلال ما تقدمه لنا عنها وسائل الإعلام، وبالطريقة التي تختارها تلك الوسائل، وهكذا فإن ردود أفعالنا وتوجهاتنا لا تكون على الأحداث "نفسها"، ولكن عما قدمته وسائل الإعلام عنها.

والمخرج الإذاعي – في البرامج المختلفة – قد لا يتدخل في كتابة النص وما ورد فيه من معلومات، ولكنه هو الذي يتولى تحديد الطريقة أو الأسلوب الذي سوف يُعرض به هذا النص، وكيفية وصول المعلومات المكتوبة لنا كمستمعين، وهي وظيفة على درجة كبيرة من الأهمية لأنها تحدد – بشكل كبير – تأثرنا بما يقدَّم واستجابتنا له، ويتضح ذلك إذا ما قدمنا "نصاً فنياً" يتضمن العديد من المعلومات والشخصيات إلى اثنين من المخرجين، فسنجد أن لكل منهما أسلوبه في ترتيب تلك المعلومات، وتحديد طريقة عرضها وأسلوب تنفيذها من خلال الميكرفون، على الرغم من أن كليهما يسعى إلى توصيل فكرة واحدة وتحقيق هدف واحد.

4. خلق الإحساس بالمسافات والزمن: تحتاج بعض البرامج الإذاعية – وبخاصة الدرامية منها – إلى إشعار المستمع بالانتقال من مكان إلى مكان، أو من زمن إلى زمن آخر حتى يعيش الأحداث المقدمة، وتكون مهمة الإخراج الإذاعي هي إقناع المستمع بذلك من خلال الكلمات أو الموسيقا أو المؤثرات مما يوحى للمستمع بحدوث تلك الانتقالات التي يعيشها بخياله.

5. التعبير عن الحركة: المستمع لا يرى الممثلين الذين يؤدون أدوارهم من خلال الأعمال الدرامية في الإذاعة، وبالرغم من أن الممثلين يؤدون أدوارهم وهم جالسون أو واقفون أمام الميكرفون، لكن المخرج يريد أن يوصل للمستمع أن هناك حركة وإيقاعاً، وكأن هؤلاء الممثلون في معركة حربية، أو شجار بالعصي، أو مباراة رياضية، فيتفنن في إيجاد الوسائل والمؤثرات التي تقنع المستمع بحدوث تلك الحركة، وتجعله يندمج معها.

6. تحقيق عناصر الخداع والوهم بما يخدم طبيعة البرامج: وترتبط هذه النقطة بسابقتها بشكل كبير، إذ إننا في بعض البرامج الدرامية الإذاعية نريد أن ننقل للمستمع إحساساً بأن ثمة "معركة تدور" ويشارك فيها عشرات الآلاف من الجنود المدججين بالسلاح، وقد يرى المخرج أنه يكفي لذلك مجرد صوت ينادى "انظروا: إنهم عشرات الآلاف من الجنود قادمون"، ويصاحب ذلك مؤثرات صوتية لأقدام الخيول وأصوات السيوف مع موسيقا صاخبة، هذه اللوحة الفنية تخلق لدينا الإحساس بأجواء المعركة، كما أن طريقة أداء ممثلة ما وصوت بكائها الشديد بسبب فقدان زوجها في العمل الدرامي يجعلنا كمستمعين نشعر بآلامها ونحزن معها وربما نشاركها البكاء أيضاً.

تلك هي بعض أهم المهام والوظائف التي يسعى الإخراج الإذاعي إلى تحقيقها من الناحية الفنية، وهي جميعاً تسعى إلى إثراء خيال المستمع وضمان مشاركته في الموضوع الذي تعرضه الإذاعة وتوجيه استجابته لما يعرض بطريقة ما، وإذا كانت تلك المهام يمكن للتلفزيون أو السينما تحقيقها بدرجة أكبر نجاحاً وتأثيراً باستخدام عناصر الصوت والصورة والحركة والألوان، فإن الأمر يختلف – تماماً – بالنسبة للراديو الذي يسعى إلى تحقيق تلك المهام معتمداً على مخاطبة حاسة واحدة هي "السمع" ومستخدماً إمكانيات محدودة تعتمد على إثارة خيال المستمع وإقناعه بواقعية كل ما يستمع إليه وصدقه.[1]

[1] موقع مستر إعلام، مرجع سابق.

ثالثاً: مهام ووظائف الإخراج الإذاعي من حيث استغلال وتوظيف الإمكانيات



ليس كل ما تتطلبه عملية الإخراج الإذاعي يمكن إدراجه تحت مسمى "الإبداع الفني" للمخرج، ولكن هناك جانب مهم في عملية الإخراج الإذاعي يتعلق بضعف الإمكانيات البشرية والمادية المتاحة لبرامج الإذاعة، يفرض على المخرج الدراية بكيفية توظيف تلك الإمكانيات المتواضعة لإخراج عمل مميز يشعر المستمع بضخامته فعلاً.

وهذا أمر ربما يتفوق فيه الراديو على كل من التلفزيون والسينما، فعندما نقدم معركة حربية مثلاً من خلال شاشة التلفزيون أو السينما يكون المخرج مطالباً بتجسيد تلك المعركة بشكل كامل، فيحتاج إلى مجموعات ضخمة من "الكومبارس" إلى جانب أسلحة وعتاد حربي ومساحة شاسعة من الأرض تصوَّر عليها المعركة، فإذا قلّت هذه الإمكانيات فإن المشاهد "يكشف" ضعف العمل، وبالتالي لا يستجيب له أو لا يقتنع بما يقدَّم، لذلك يحجم التلفزيون عن تقديم "الإنتاج الضخم" لأنه يحتاج إلى إمكانيات كبيرة ولا يمكن إقناع المشاهد إلا بوجود وتوافر تلك الإمكانيات.

فقد تسعى بعض الأعمال الدرامية مثلاً إلى عرض ومعالجة موضوعات ضخمة يتطلب تنفيذها توافر إمكانيات كبيرة، ويتم تنفيذ هذه الأعمال من خلال استديو صغير يقف فيه الممثلون أمام ميكرفون أو اثنين، ويكون مطلوباً من المخرج أن ينقل للمستمع إحساساً بأجواء معركة حربية أو مطاردة رجال الشرطة لبعض الخارجين على القانون أو غيرها من الموضوعات، مستخدماً الإمكانيات القليلة المتاحة أمامه، وتتجلى هنا قدرة المخرج وإبداعه في كيفية استخدام وتوظيف الإمكانيات المتواضعة في استديو الإذاعة لتحقيق أكبر قدر من التأثير والإقناع عبر اللعب على وتر "إثارة خيال المستمع" وجعله يصدّق ما يقال، وبإمكانيات متواضعة جداً.

رابعاً: صفات المخرج الإذاعي

المخرج هو قائد العمل ورئيس الفريق في برامج الراديو وتقع عليه (في بعض الأعمال الإذاعية) مهمة نجاح أو فشل تلك الأعمال، ولذلك يجب أن تتوافر فيه الصفات التالية:



1. عمل المخرج لا يعتمد على مؤهلات علمية – فقط – يمكن اكتسابها من معاهد وكليات الفنون أو الإعلام ، بل إنه يعتمد بدرجة كبيرة على الجوانب الإبداعية والفنية التي يتعين على المخرج أن يتمتع بها، وهي مؤهلات شخصية ومواهب ذاتية لا يمكن تعلمها أو اكتسابها.

2. الإخراج هو مزيج من العلم والفن، والواقع أن العمل الإعلامي بصفة عامة هو محصلة هذا المزيج، فالإعلامي الناجح لا بد من أن تتوافر فيه مجموعة من الخصائص والمؤهلات الشخصية التي تؤهله لهذا النوع من العمل، ثم يقوم بصقل هذه الخصائص والمؤهلات بالدراسة الأكاديمية والتدريب.

3. أهم خصائص وقدرات المخرج الناجح، هي: قوة الشخصية – الثقة بالنفس – هدوء الأعصاب – اليقظة والسرعة في اتخاذ القرار – القدرة على التعامل مع الآخرين وقيادتهم – القدرة على الإبداع – فهم طبيعة العمل الإذاعي والتعامل مع الميكرفون – فهم ثقافة المجتمع الذي يخاطبه – الإحساس الفني والتذوق الجمالي – القدرة على تطويع الأفكار وتحويلها إلى لغة إذاعية مقنعة ومؤثرة.[2]

---

[2] شقير, بارعة، الحاج, كمال، مرجع سابق، ص ص 75- 80.

خامساً: مهام المخرج الإذاعي

يشارك المخرج الإذاعي في مختلف خطوات إنتاج البرامج الإذاعية (والتي أشرنا إليها في موضع سابق من هذا الكتاب) بوصفه المسؤول الأول عن البرنامج، إلا أن هناك بعض المهام الأساسية التي تدخل في صميم عمله وهي:

1. تختلف مهمة المخرج وحجمُ العمل الموكل إليه باختلاف نوع وحجم البرنامج وأسلوب تنفيذه، فأحياناً يقتصر دور المخرج على مجرد التنسيق بين مجموعة فقرات أو موضوعات أعدها آخرون كما هو الحال فى بعض البرامج الإخبارية التي تتضمن مجموعة من التقارير الإخبارية التي تدور حول موضوعات غطتها نشرة الأخبار أو بعض برامج التحقيقات الإذاعية.

2. في البرامج الدرامية والاستعراضية، ينفرد المخرج بدور متميز مع فريق العمل، وتكون مهمته الإشرافَ الكامل على كل مراحل إنتاج العمل الدرامي بدءاً من المشاركة في اختيار الفكرة وكتابة السيناريو مروراً بتقطيع النص، واستخدام الموسيقا والمؤثرات الصوتية وتوجيه الممثلين وتدريبهم، وإجراء البروفات انتهاءً بالشكل النهائي لتنفيذ العمل.

3. دراسة النص الإذاعي وتقطيعه: بعد أن ينتهيَ المؤلف أو المعد من صياغة النص الإذاعي "الإسكريبت" يقوم بتسليمه إلى المخرج الذي يقوم بقراءة النص بدقة ويراجع كل فقراته، ومن خلال تلك القراءة والمراجعة الدقيقة يضع المخرج يديه على النقاط التي يجب إبرازها في النص والتركيز عليها إخراجياً، ويضع تخطيطاً عاماً لكيفية عرض هذا النص في صورة مجموعة من "المقاطع" أو المسامع الصوتية مع توصيف كل مقطع توصيفاً دقيقاً، ويسعى إلى أن يأتيَ كل "مقطع" هادفاً ومعبراً عن فكرة ما وأن تتوافر في طريقة عرضه كل عناصر الجاذبية والتشويق والإمتاع.

ومهمة "تقطيع النص" ليست مهمة سهلة، إذ يجب أن يؤكد تقطيع النص على إبراز نقاط معينة تحقق الانطباع النفسي أو الحالة المزاجية التي يرغب المخرج وضعَ المستمع فيها ذلك أن المخرج يُدخل خبراته ورؤيته الفنية في كيفية تقطيع النص وترتيب عرض مقاطعه، وربما لا يلتزم هنا بما كتبه كاتب النص، فقد يرى المخرج أن تكون بداية العمل من آخر فكرة وضعها المؤلف مثلاً، فعندما نعرض قصة تنتهي بوفاة البطل، قد يرى المخرج أن تكون أول المقاطع الصوتية في التمثيلية هي "وفاة البطل" ثم يستخدم أسلوب الرجوع بالأحداث Flash back.

4. بعد أن يقرأ المخرج النص بصورة دقيقة ومتكاملة، ويتعرفَ على الهدف الرئيسي الذي يسعى الكاتب أو المؤلف إلى تحقيقه يضع خطته لتحديد المسامع الصوتية وكيفية تنفيذها.

سادساً: أسس بناء المسامع الصوتية

يقوم بناء المسامع أو المقاطع الصوتية في العمل الإذاعي على أسس عدة تحدد عمليةَ إخراجها، وهي: موضوع المقطع – تحديد طريقة تنفيذ المقطع – الفصل أو الحركة داخل المقطع – التأثير المقصود أو هدف المقطع – تحديد عناصر الموضوعية والصدق – تحديد القائمين بأداء المقطع، ويقوم المخرج بتحقيق ذلك على النحو التالي:

1. تحديد موضوع المقطع الصوتي: من مهام المخرج تقطيعُ النص الإذاعي إلى مجموعة من المقاطع الصوتية المعبرة، ويجب عليه خلال ذلك أن يحدد الموضوع الذي سوف يعالجه كل مقطع، والهدفَ الذي يسعى إلى تحقيقه.

وهكذا، فإن كل مقطع من العمل الإذاعي لا بد من أن يؤديَ وظيفة محددة من خلال رؤية المخرج، وقد يرى المخرج أن يعالج موضوعاً واحداً من خلال أكثر من مقطع، فإذا كان العمل الدرامي مثلاً يتعرض لحياة بطل كانت حياته مضطربة وكان في شبابه ماجناً ومتهوراً ولا يقيم للأخلاق وزناً، هنا يمكن للمخرج أن يعبر عن ذلك من خلال أكثر من مقطع يلقي من خلاله الضوء على تلك الحياة العابثة التي كان يعيشها البطل في مرحلة الشباب.

2. طريقة تنفيذ المقطع: عندما يحاول المخرج تنفيذ المقاطع الصوتية ليحقق كلٌّ منها هدفاً ما، نجد أن لكل مخرج أسلوبه وطريقته في هذا التنفيذ، بحيث يعبر كل مخرج عن الفكرة نفسها والموضوع نفسه ولكن بطريقته الخاصة، فالمخرج يضفي على الموضوع شخصيتَه وانطباعاته وذوقه ورؤيتَه الخاصة، وهذا هو الجانب الإبداعي في الإخراج.

3. الفعل أو الحركة داخل المقطع : عند التفكير في طبيعة الفعل داخل المقطع تكون مهمة المخرج تحديد الأسلوب أو الطريقة التي يعبر بها عن وقوع هذا الفعل، أي كيف يقع الحدث؟

ثمة العديد من الأساليب التي يمكن للمخرج استخدامُها للتعبير عن وقوع الحدث داخل العمل الدرامي، يمكن له مثلاً أن يعبر عن حركة الأشخاص كما تجري مباشرة أو أن يعرضها بشكل افتراضي، كما يمكن أن يشير إلى أن فعل يقع من خلال كلام ممثل أو حوار بين شخصين، وقد لا يعرض المخرج لوقوع الحدث مطلقاً، ولكن تتابع الأحداث ينقل للمستمع إحساساً بأن "الفعل" قد وقع.[3]

4. التأثير المقصود/هدف المقطع: كما أشرنا سابقاً فإن تقطيع النص لا يتم بشكل عشوائي، بل وفقاً لرؤية المخرج وتصوره للتعبير عن المعاني، ويكون لكل مقطع هدف يريد تحقيقَه بإحداث تأثير ما على المستمع.

وبالطبع فإن الميكرفون (شأنه شأن الكاميرا) لا يمكن أن يكون مطابقاً لأحاسيسنا ومشاعرنا، وهو لا يمكن أن ينقل الواقع كما هو، بل هو ينقل الواقع من وجهة نظر المخرج ليُحدث تأثيراً محدداً ومقصوداً، ينتهي بخلق الانطباع أو الحالة المزاجية التي يريدها المخرج عند المستمع.

يلعب "إيقاع العمل الإذاعي" دوراً مهماً في إحداث التأثيرات المختلفة، وعلى المخرج أن يحدد إيقاع وسرعة تقديم الأحداث في العمل الإذاعي، فالإيقاع السريع مثلاً يولد الإحساس بالاضطراب والقلق واللهفة، وهي حالات نفسية تسعى برامج الإذاعة إلى إحداثها لدى المستمعين في بعض الأحيان، وعلى العكس من ذلك فإن الإيقاع والحركة البطيئة قد تؤدي إلى الإحساس بالتأمل والثقة والهدوء، وهي حالات نفسية نحتاج إليها أحياناً في تنفيذ البرامج الإذاعية.

يلجأ بعض المخرجين إلى استخدام الإيقاع السريع لجذب انتباه المستمع والاحتفاظ به، ويُعتمد في ذلك على إحداث تغييرات سريعة ومتلاحقة في سياق الأحداث، إلا أن المبالغة في استخدام هذا الإيقاع عن الحد المطلوب قد يؤدي إلى التشويش على فهم المستمعين للأحداث ومن ثم انصرافهم عن متابعة العمل.

---

[3] موقع مستر إعلام، مرجع سابق.

5. تحديد عناصر الموضوعية والصدق: الموضوعية والصدق هما جناحا نجاح أي عمل إذاعي، فالمستمع إذا ما شعر بصدق ما يستمع إليه وموضوعية حدوثه فإنه سرعان ما يقتنع به وينعكس ذلك بالتالي على ثقته في الوسيلة التي قدمت هذا العمل ومتابعته لها.

والمستمع لا يريد من الإذاعة أن تخدعه، ولا يقبل من العمل الإذاعي أن يسخر منه، ويقللَ من قدرته على التمييز بين ما هو معقول وممكن وما هو غير معقول وغير ممكن، وإذا تولد لدى المستمع أي من هذه الأحاسيس فإنه سينصرف عن إذاعته بالتأكيد، فهو يريد من الإذاعة أن تحترم عقله وتقدرَ كفاءته في الفهم والاستيعاب، لذا يؤكد الباحثون في مجال العمل الإذاعي دائماً على ضرورة توافر عنصري الموضوعية والصدق في كل ما تقدمه وسائل الإعلام، والمخرج حتى يمكنَه تحقيق الإقناع والتأثير في المستمع، فإن عليه أن يقدم مادته الإذاعية في قالب من الموضوعية والصدق بحيث تكون الأحداث المقدمة من واقع خبرات الناس العاديين ويمكن حدوثها بالفعل، أي أن تكون الأحداث منطقية.

ويراعي المخرج توافر ذلك في أثناء تقطيعه للنص، بحيث يكون ترتيب المقاطع الصوتية سليماً ومنطقياً ويمهد كل مقطع للمقطع الذي يليه، ويكون منسجماً مع ما سبقه من مقاطع، كما يجب مراعاة أن يتفق الكلام الذي يقال من خلال المقطع مع طبيعة الأحداث التي يعبر عنها، وذلك حتى يمكنَ تحقيق التأثير الدرامي، وخلقُ التأثير النفسي أو الحالة المزاجية المطلوبة.

6. تحديد القائمين بأداء المقطع: إن اختيار المؤدين والممثلين في العمل الإذاعي مهمةُ المخرج الذي يتخيل وهو يقطّع النص من هو أفضل من يؤدي تلك المقاطع الصوتية، ذلك أن نجاح العمل الإذاعي يعتمد في جزء كبير منه على مدى قدرة من يقومون بنقله لنا بأصواتهم على التعبير عن المشاعر والأحاسيس، بل إن سوء اختيار ممثل أو مؤدٍ ما قد ينعكس سلباً على مدى نجاح العمل ككل، ويرتبط ذلك بنقطة مهمة وهي مصداقية العمل الإذاعي، إذ إن الناس قد يعرفون بعض الممثلين من خلال التلفزيون أو السينما، ويدركون أشكالهم وأعمارهم وخصائصهم، فإذا أدى أحد هؤلاء الممثلين دوراً ما في عمل إذاعي يعتمد على الصوت فقط، فإن المستمعين سرعان ما يستدعون صورة وطبيعة هذا الممثل، ويتساءلون عن مدى مطابقته ومناسبته للشخصية التي يلعب دورها في الإذاعة، وينعكس ذلك مباشرة على مدى تصديقهم لما يستمعون إليه مهما كانت كفاءة الممثل وقدرتُه على التعبير.

على المخرج ألا يسمح للأهواء الشخصية بالتدخل في اختيار من يقومون بأداء العمل، بل تكون قدرات ومواهب كل شخص هي جواز مروره لأداء الدور، صحيح أن المخرج تحدُّ من اختياراته العوامل المادية ومدى رغبة بعض الممثلين في العمل في الإذاعة، إلا أنه يجب التأكيد على أهمية وخطورة اختيار العناصر المناسبة وفق المعايير الموضوعية؛ لأن نجاح هذا الاختيار هو حجر الأساس في نجاح العمل الإذاعي ككل.[4]

---

[4] المرجع السابق.

سابعاً: إجراءات تنفيذ البرامج

المخرج هو رئيس فريق العمل في البرامج الإذاعية، وعلى عاتقه تُلقى مسؤولية نجاح العمل أو فشله، وهنا يختلف الإخراج عن الإنتاج في أنه مسؤولية شخص واحد وهو المخرج على عكس عملية الإنتاج، وسواء أكان العمل إذاعياً أم مسرحياً أم سينمائياً أم تلفزيونياً فإن مهمة المخرج في جميع الحالات تكاد تكون واحدة وهي تقديم الناتج النهائي إلى المستمع أو المشاهد في أفضل حالاته، وبينما تتداخل عوامل تكنولوجية خاصة في الأعمال التلفزيونية متمثلة في استخدام الكاميرات والمؤثرات الخاصة والعمل داخل استديو في مساحة محددة تبدو مهمة المخرج أكثر صعوبة في اختيار الشخص القادر على التعامل مع هذه التقنية، وبينما يبدو الأمر أكثر سهولة في حالة الإخراج الإذاعي لأن الممثل لا يرى الجمهور ولا يتعامل مع كاميرات وإضاءة وألوان، فإنه مع ذلك يبقى الإخراج الإذاعي في مقدمة عمليات الاتصال التي تمثل تحدياً قوياً للمخرج ذلك أنه لا يملك من وسائل الاتصال سوى حاسة واحدة فقط للتعامل معها وهي حاسة السمع، وعليه أن يعوض عن غياب الحواس الأخرى بمهارة فائقة لإبقاء المستمع يتابع البرنامج أو المادة باهتمام، لذلك يهتم المخرج الإذاعي بالمؤثرات السمعية ويستهلك وقتاً طويلاً في اختيارها، وهو بذلك يبني قاعدة إخراج برامجه على تنمية قدرة التخيل وحسن الاستماع والتأثير، وهناك مجموعة من الإجراءات التي تتعلق بتنفيذ العمل داخل الاستديو أو خارجه، ويمكن تناولها على النحو التالي:

1. تحديد مستوى الصوت أو "تجربة الصوت": حيث لا بد لمهندس الصوت من أن يعرف (قبل الإذاعة) درجة الصوت الناتج عن كل جهاز من الأجهزة الصوتية المستخدمة، وتشتمل هذه الأصوات عادة على صوت المذيع والمؤثرات الصوتية والآلات الموسيقية، وتكون مهمة المهندس في هذه الحالة هي ضبط درجة ومقدار الصوت على النحو المناسب ومزج الأصوات على النحو المطلوب.

2. عندما يكون المذيع مستعداً لبدء المقابلة يطلب من الضيف أن يبقى صامتاً، وعندما يبدأ تشغيل المسجل يبقى المذيع صامتاً لمدة ثلاثين ثانية يسجل عليها "هواء صامت" أو الأصوات المحيطة، وهذا الصمت أو الأصوات المحيطة يمكن الإفادة منها في التوليف.

3. إبقاء جهاز التسجيل مستمراً في الدوران طوال المقابلة، مع عدم التردد في إيقافه إذا كانت المقابلة لا تسير على ما يرام، على الرغم من أن الحكمة في عدم مقاطعة الضيف هي أن أغلبية الناس يكونون أكثر نشاطاً وحيوية عندما يشعرون بأن ما يقولونه سيذاع بعد ذلك على الهواء ويسمعه الناس، ومن ثم فإن وقف التسجيل ثم إعادته مرة أخرى يقلل من حيوية الأشخاص وتدفقهم في الحديث ويشعرهم بأنهم يقولون كلاماً مكرراً سبق أن قالوه.

4. المقابلة التي تستغرق ساعة من الوقت ستقتصر في النهاية على فقرة تقدم في ثلاث دقائق فقط، ويُعد ذلك مفيداً في أنه يعطي فرصة واسعة للخيار والانتقاء والمفاضلة من مادة وفيرة لدى المخرج، إلا أن هذا يكلف وقتاً وجهداً كبيراً في أثناء الإنتاج فضلاً عن الإرهاق خلال عملية المونتاج.

5. ينبغي المحافظة على الشكل والأسلوب الذي تتبعه المحطة في إجراء المقابلات فإذا كانت المحطة تفضل استخدام أسلوب السؤال والجواب بين المذيع والضيف فينبغي تنفيذ المقابلة على هذا النحو، أو استخدام الأسلوب الآخر وهو الاكتفاء بإجابة الضيف فقط والتي تأخذ شكل التصريح أو البيان.

6. بعض الضيوف يتحدثون بطريقة تتداخل فيها الكلمات وتتلاحق بحيث يصعب الفصل بينها عند توليف الشريط، لذا ينبغي على المذيع (إذا لاحظ ذلك في أثناء إجراء المقابلة) أن يطلب إلى الضيف أن يبطئ أو يلقيَ كل جملة على حدة، فإذا أخفق في الحصول على النتيجة المطلوبة فإنه بوسعه أن يطلب إلى الضيف أن يعيد ترديد الجمل والعبارات التي يرى أنها أساسية وتعبر عن الجوانب والعناصر الرئيسية في الموضوع.

7. إذا كان التسجيل يجري في موقع متميز بوجود أصوات واقعية معينة فيجب الحرص على ظهور هذه الأصوات بشرط ألا تطغى على تعليقات الضيف وإجاباته، ويمكن تحقيق ذلك بتقريب الميكرفون من الضيف.

ثامناً: بدء العمل (أو التسجيل)

ويعني بدء الإذاعة أو التسجيل على شريط الخروج على الهواء، يعني البث حياً على الهواء، والواقع إن معظم الأخطاء تقع عادة في لحظة البث، وذلك لأن إظهار البرنامج عملية تستغرق جزءاً من الثانية ويشارك فيها أشخاص كثيرون، وكثيراً ما تقع الأخطاء بسبب خطأ عارض لا يمكن تجنبه منذ البداية، وقد تم وضع بعض الترتيبات التي يمكن الاقتداء بها:

1. عند إجراء التسجيلات الصوتية القصيرة (الإعلانات التجارية التي تقع في 30 ثانية) يمكن الموافقة على استمرار الشريط في الدوران، على أن يبدأ المذيع بإعادة التسجيل من البداية فور أن يتلقى إشارة البدء، على أن تُكتب ملاحظة بذلك إلى المخرج الذي سيقوم بعملية المونتاج لكي يلفت نظره إلى أن هناك بداية خاطئة مسجلة على الشريط وأخرى صحيحة.
2. في التسجيلات الطويلة مثل التعليق على الأفلام التسجيلية يمكن للمذيع أن يتوقف عند حدوث خطأ ما، ثم يعيد التسجيل من النقطة نفسها التي توقف عندها.
3. عندما تكون الإذاعة حية ويجري البث مباشرة، يكون من الصعب أن يأمر المخرج بوقف البرنامج بسبب خطأ أو مشكلة بسيطة أو عادية، والسبب الوحيد الذي يجعله يقدم على ذلك هو حدوث عطل فني يمنع البرنامج نفسَه من الظهور على الهواء، فإذا أمكن تدارك المشكلة على الفور فإن البرنامج يعود للظهور على الهواء عقب الإشعار الذي يشير إلى إصلاح الخطأ الفني، وفي كل الحالات يكون على المذيع أن ينتظر التعليمات التي تصدر إليه ويقوم بتنفيذها على الفور.
4. في نشرة الأخبار يتولى مخرج النشرة تنفيذ الجانب التقني للنشرة، فهو الشخص المسؤول عن الشكل النهائي للنشرة، ويتلقى المخرج المشورة من المحررين والمنتجين إلا أنه لا بد من أن يتأكد من الاتفاق على مناسبة الزمن المخصص لكل خبر، وترقيم الشرائط وتسلسلها بالشكل الصحيح، ويقود المخرج الفنيين العاملين معه بأقصى قدر من التعاون حتى يتحقق النجاح للنشرة، والمخرج ليس مسؤولاً فقط عن تقديم النشرة، وإنما عن إعطاء التعليمات على الهواء، من أجل إخراج النشرة على أفضل وجه، ويرى البعض أنه لولا الريبورتاجات الحية من مواقع الأحداث لتخلف المذياع كثيراً في مجال التنافس مع التلفزيون، فقد مكّنت البرامج الحية المذياع من الإبقاء على تفوقه بإقامة علاقات مباشرة مع الجمهور.[5]

---

[5] شقير, بارعة، الحاج, كمال، مرجع سابق، ص ص 83- 93.

تاسعاً: أشكال وقوالب البرامج الإذاعية

ليس هناك اتفاق كامل بين الإذاعيين على تقسيم واحد لبرامج الإذاعة، لكن عامة تُقسم برامج المذياع إلى فئتين هما:

1. برامج الكلمة المذاعة: وتشمل الأحاديث والمناقشات والبرامج التعليمية وبرامج الجماهير الخاصة (الأطفال – المرأة – الفلاحون) والدراما والبرامج التسجيلية والمجلات الإذاعية والأخبار والبرامج الدينية.
2. الموسيقا: وتشمل العروض الموسيقية والأغاني.

وهناك تقسيم آخر يفضله الباحثون في مجال الإعلام هو:

- البرامج الإخبارية.
- البرامج الثقافية.
- البرامج الترفيهية.
- الإعلانات.

ويمكن تقسيم البرامج حسب المضمون إلى:

- البرامج الإخبارية.
- البرامج الثقافية.
- البرامج العلمية.
- البرامج الدينية.
- البرامج الرياضية.
- البرامج الكوميدية.
- البرامج الاقتصادية.
- البرامج السياسية.
- برامج المنوعات.

وتُقسم البرامج الإذاعية حسب الجمهور إلى:

- برامج الأطفال.
- برامج المرأة.
- برامج العمال.
- برامج الفلاحين.
- برامج الطلبة.
- برامج الشباب.
- برامج العامة.

كذلك يمكن تقسيم البرامج حسب القالب الفني المستخدم مثل:

- النشرة الإخبارية.
- موجز الأنباء.
- التعليق.
- التحليل.
- المقابلة.
- الحديث.
- الندوات.
- البرامج الوثائقية.
- برامج الموسيقا.
- الأغاني.
- الدراما.
- المسابقات.
- البرامج التعليمية[6].

[6] المرجع السابق، ص ص 76- 78.

أنواع البرامج الإذاعية:

سوف نستعرض فيما يلي بعض أهم أنواع البرامج الإذاعية وأكثرها جماهيرية على النحو التالي:



1. البرامج الحية عن الأحداث الواقعية: الأجزاء الحية منها إضافة إلى نصوص الربط الذي يقوم به المذيع أو مقدم البرنامج من داخل الاستديو تشكل مادة جذب قصوى للجمهور عامة؛ لأنها تضفي قدراً كبيراً من الواقعية على الحدث والإحساس بالمشاركة فيه لدى المستمعين، وعلى الرغم من أن جودة الصوت في النقل الحي قد لا تكون مرتفعة، مع ذلك يمكن التغاضي إلى حد ما عن المعايير المعتادة؛ لأن المستمع يتقبل ذلك مقابل أن يكون للحدث قيمة إخبارية أو ترفيهية عالية.



2. برامج الأخبار: وهي نوع برامجي مرغوب جماهيرياً بسبب قدرته على إحاطة المستمع بما يجري من أحداث تهمه، وشرح وتفسير هذه الأحداث من خلال التقارير والريبورتاجات والمقابلات والتعليقات والتحليلات.

وهي تحتاج إلى تركيز وانتباه شديديْن من المخرج في أثناء تنفيذها، وبخاصة النشرات الإخبارية على الهواء تلافياً لوقوع أي أخطاء يمكن أن تتسبب في

حدوث بلبلة واضطراب في نفوس المستمعين لكونها مرتبطة بأحداث غالباً ما تكون ماسة بمصالحهم وأمانهم.



3. برامج المنوعات: ينظر كثير من الناس إلى الراديو باعتباره وسيلة للتسلية وقضاء الوقت، صحيح أن التلفزيون أثر بشكل مباشر على الوظيفة الترفيهية للإذاعة، إلا أنه لم ولن يقضيَ عليها تماماً، فمازال للراديو جمهورُه من مختلف الفئات والطبقات الذين يعدونه وسيلة إعلامهم الأولى، كما أن الترفيه كان وسيظل أحدَ أهم الوظائف والأدوار التي ينتظرها الناس من إذاعاتهم،

وربما كانت "برامج المنوعات" تطبيقاً عملياً لتلك الوظيفة واستجابة حقيقية لمطلب جماهير الإذاعة.

لذلك يعتمد شكل "برامج المنوعات" على توليف مجموعة من القوالب والأشكال الإذاعية التي تعبر عن فكرة واحدة أو أكثر ووضعها في نسق برامجي موحد، وليس ضرورياً أن تلتزم برامج المنوعات بوحدة الموضوع في تشكيل فقراتها، بل الأهم من ذلك هو أن يلتزم الكاتب أو المعد بتناسق التكوين ومدى تلائم الفقرات المقدمة لتحقيق التأثير المطلوب.

أشكال و قوالب برامج المنوعات:

سوف نستعرض فيما يلي قوالب وأساليب إخراج برامج المنوعات باعتبارها – كما أشرنا سابقاً – مزيجاً من كل أنواع البرامج، وتصلح لأن تكون نموذجاً يُحتذى في كيفية إخراج معظم البرامج الإذاعية:

1. البرامج التي تعتمد على شخصية الضيف: وهي برامج تسعى إلى إلقاء الضوء على شخصية ما، والتعرف على الجوانب المختلفة لحياتها، وضيوف هذا النوع من البرامج إما أن يكونوا معروفين للمستمعين كرجال السياسة والأدب والفن ونجوم الرياضة، وإما أن يكونوا شخصيات عادية قامت بأداء عمل أثار انتباه الناس مما يجعل الإذاعة تسلط الأضواء عليها (مثل شخصية رجل يؤدي أعمالاً خارقة، أو فتاة عادية تفوز بلقب ملكة جمال العالم)، كما أن هذه الشخصيات قد تكون عادية جداً ولكنها تحمل شيئاً من الطرافة، سواء بأسلوبها وأدائها أم الذكريات والمعلومات التي تختزنها.

وفي كل الحالات يجب أن تكون الأسئلة التي توجه إلى ضيوف مثل هذه البرامج تلقائية من دون نص مكتوب مسبقاً، حيث إن الهدف منها هو التعرف على شخصيات الضيوف دون رتوش.

ويحتاج تقديم هذه النوعية من البرامج إلى مذيع واسع الاطلاع قادرٍ على أن يخترق ضيوفه ويحصلَ منهم على ما يريد، ولا تخلو محطة إذاعية من هذه النوعية من البرامج التي تحظى بمعدلات استماع عالية نظراً لأن المستمعين يتعرفون من خلالها على جوانب خافية من حياة نجومهم المفضلين.

2. برامج الألغاز والمسابقات: وهي البرامج التي تعتمد على إشراك جمهور المستمعين في الإجابة عن الأسئلة والألغاز التي تطرحها من خلال مسابقات متنوعة تتم داخل الاستديو، حيث يكون قطاع من الجمهور حاضراً لتسجيل البرنامج أو التواصل مع البرنامج من خلال الاتصالات الهاتفية.

3. البرامج العائلية الخفيفة: وهي برامج تعرض لقضايا وواقع ومشكلات الأسرة من خلال قالب خفيف يتعايش معه المستمع، وتعتمد غالباً على القالب التمثيلي من خلال مجموعة أبطال تربطهم علاقات عائلية بشكل متكرر يماثل الواقع الحقيقي للأسر المختلفة، ويعتاد المستمعون على تلك الشخصيات ويتعاطفون معها، ذلك أنها تقدم لفترات طويلة، كما يتعاطفون مع أبطالها ويحرصون على متابعة مشكلاتهم التي تماثل المشكلات نفسَها التي تعيشها الأسر العادية المختلفة.
4. البرامج الفكاهية: وهي برامج تسعى إلى التسلية والإقناع، وتعتمد على جاذبية شخصية مقدم البرامج الذي يجب أن يتمتع بروح المرح والحضور، وتتنوع هذه البرامج بين برامج متعددة الفقرات يتم فيها تقديم مجموعة من المواد المختلفة التي لا يربطها رابط سوى قدرتها على الإضحاك، فقد تقدم أغنية أو مونولوجاً أو جزءاً من مسرحية فكاهية، وبين:

- برامج فكاهية تعتمد على الاستعراض الخفيف، فيتم تقديم مجموعة من المواد المختلفة في إطار موضوع أو فكرة واحدة تربط هذه الفقرات ببعضها بعضاً.

- وبرامج فكاهية تعتمد على المواقف عبر اعتمادها على تصوير حدث ما يُحكى بطريقة لطيفة تبعث على الضحك.[7]

- وبرامج فكاهية تعتمد على وحدة الموضوع أو الشخصية أو كليهما بمعنى أن تكون الفقرة التمثيلية قائمة على شخصيات ثابتة ومتكررة في كل حلقة مع اختلاف الموضوع، وقد يعتمد البناء الفكاهي على الأحداث والمفارقات وحدها.

[7] موقع مستر إعلام، مرجع سابق.

5. البرامج الاستعراضية: وهي برامج تعتمد على توليفة من الفقرات السريعة والمتنوعة تتضمن موسيقا وغناء ودراما ومعلومات تقدَّم في إطار موضوع واحد، أو تقدَّم دون ارتباط، وتعتمد هذه البرامج على شخصية وقدرات مقدم البرنامج الذي يلعب دوراً مهماً في الربط بين الفقرات المختلفة وإضفاء روح الفكاهة والمرح عبر أسلوب تقديمها.

إخراج برامج المنوعات:

تعتمد برامج المنوعات – بمختلف أشكالها وقوالبها – على المخرج الذي يمسك بالفقرات المختلفة والربط فيما بينها بشكل يحقق إحداث التأثير الذي يسعى إليه البرنامج، والمخرج هنا يتحكم في التوليف بين مكونات البرنامج المختلفة من أصوات وموسيقا ومؤثرات ودمجها في شكل خفيف ومحبب للمستمعين.

ويسعى المخرج الإذاعي إلى تحقيق خصائص عدة تميز برامج المنوعات وهي:

1. **التنوع:** ويعد عنصراً أساسياً ومميزاً لبرامج المنوعات، فهي تعتمد على استخدام مختلف الأشكال والقوالب والعناصر الإذاعية (أغنية – موسيقا – مقابلات – دراما) كما يمتد التنوع داخل كل شكل من هذه الأشكال والمضامين المختلفة، فقد تكون الأغنية (عاطفية – وصفية – دينية – وطنية)، كما أن الموسيقا قد تكون (كلاسيكية – خفيفة – شعبية)، وأيضاً تختلف الدراما المستخدمة باختلاف الوظيفة التي تلعبها في إطار البرنامج.

2. **سرعة الإيقاع:** يلعب عنصر الإيقاع السريع دوراً مهماً في برامج المنوعات، حيث يساهم الإيقاع السريع في تصعيد عنصري التباين والتنوع لفقرات البرنامج، وهما من أهم سمات المضمون الترفيهي، وقد يكون البرنامج عبارة عن فقرة واحدة إلا أن عنصر سرعة الإيقاع يمكن تحقيقه عبر طبيعة الموضوع الذي تدور حوله الحلقة من خلال الانتقال من جزئية إلى أخرى حتى يتصاعد عنصر الجاذبية والتشويق.

ويحدد المخرج إيقاع برنامج المنوعات وفقاً للأهداف التي يسعى إلى تحقيقها، ويتم ذلك من خلال التحكم في عناصر عديدة في البرنامج الإذاعي، وهي:

أ. معالجة النص: أي تحديد طول المقطع الصوتي وطول الجمل المستخدمة.

ب. الإلقاء أو الأداء الصوتي: ذلك أن النغمة السريعة المرتفعة ينتج عنها إيقاع سريع إذا ما قورنت بالنغمات البطيئة والأصوات المنخفضة.

ج. طريقة التقديم: حيث تلعب شخصية مقدم برنامج المنوعات وأسلوبُه دوراً كبيراً في تحقيق الإيقاع السريع للبرنامج، كما أن حركة مقدم البرنامج واستخدامَه لميكرفون الإذاعة، وقدرتَه على نقل الميكرفون من ضيف إلى آخر يتحكم في إيقاع البرنامج.

د. استخدام الموسيقا والمؤثرات: يحدد مخرج برنامج المنوعات الموسيقا والمؤثرات التي سوف يستخدمها، ولا بد من أن يتناسب هذا الاختيار مع طبيعة الإيقاع الذي يحدده المخرج لبرنامجه، ويمكن القول: إن الموسيقا والمؤثرات الصوتية هي أكثر عناصر تحديد إيقاع البرنامج أهمية.

3. **تحقيق التزاوج بين الترفيه والتثقيف:** يخطئ من يظن أن برامج المنوعات تسعى إلى الترفيه عن المستمعين وإضحاكهم فقط، صحيح أن هذا أحد الأهداف التي تسعى إليها الإذاعة ووسائل الإعلام الأخرى، إلا أن "الإضحاك" لا ينبغي أن يكون غاية في حد ذاته، وإذا كانت "الفكاهة" قالباً مقبولاً لدى الناس، فما المانع من استخدام هذا القالب لتحقيق هدف أسمى؟

ومن هنا تسعى برامج المنوعات في الإذاعة إلى تحقيق هدف مزدوج يصل إلى التثقيف من خلال الترفيه، كما يتنوع مضمون برنامج المنوعات بين تقديم كثير من الثقافة والمعلومات والكثير من الفكاهة والتسلية في آن واحد، ولا شك في أن هذا هو المعادلة الصعبة والتحدي الأساس الذي يواجه معدي ومخرجي برامج المنوعات، فإذا توصلوا إلى حل هذه المعادلة، فإنهم يكونون قد وضعوا أصابعهم على المفتاح السحري لتحقيق أكبر نجاح لوظيفة الإذاعة في مختلف المجتمعات.

شروط الإعداد الجيد لبرامج المنوعات:



إضافة إلى ما سبق ذكره من خصائص برامج المنوعات الإذاعية والتي ينبغي على المخرج إبرازُها والتركيز عليها، فإن نجاح برامج المنوعات يعتمد بالدرجة الأولى على سبل إعدادها قبل الاتجاه إلى تنفيذها.

ويمكن تحديد أهم شروط إعداد برامج المنوعات الإذاعية فيما يلي:

1. أن تكون الشخصيات التي يعتمد عليها البرنامج شخصياتٍ حية تثير فضول المستمع وتحقق حيوية البرنامج.
2. العناية برسم الشخصيات الرئيسية والثانوية في البرنامج بشكل دقيق يعبر عن وظيفتها في إطار البرنامج.
3. محاولة تقديم الأفكار الجديدة والمبتكرة في برامج المنوعات حتى لا تكون تكراراً لبرامج وأفكار سابقة مما يؤدى إلى تسرب الملل للمستمعين.
4. الاهتمام بتحقيق عنصر السرعة في إيقاع البرنامج حتى يأتيَ البرنامج في صورة استعراض سريع ومرح.
5. مراعاة الاتجاه العاطفي للمستمعين، بمعنى أنه إذا تضمن البرنامج مثلاً سخرية من شخصية ما، فيجب أن تكون السخرية منصبّة على ذلك اللون من الشخصيات التي تتجه عواطف الناس إلى كراهيتها وعدم الميل لها.

6. الاهتمام باختيار الموسيقا المناسبة لبرامج المنوعات، فموسيقا البرنامج هي جزء أساسي من شخصيته وأحدُ أهم معالمه في أذهان الناس، ويجب أن توظف الموسيقا توظيفاً مناسباً وأساسياً في البرنامج، ولا تكون مجرد ديكور أو حشو داخل البرنامج.

7. الاهتمام بنهايات البرنامج، ذلك أن نهاية برنامج المنوعات (أو أي برنامج من نوع آخر) هي التي تظل في أذهان المستمعين، ويلاحَظ أن معدي البرامج يهتمون أحياناً بمقدمة البرنامج لتحقيق عنصر جذب الاهتمام وإثارة الانتباه، ويكون ذلك غالباً على حساب النهاية، وهذا خطأ كبير، إذ إنه قد يؤدى إلى فقدان حرص المستمع على متابعة البرنامج تدريجياً.[8]

[8] المرجع السابق.

الخلاصة:

1. يرتبط مفهوم الإخراج الإذاعي "بتحديد كيفية استخدام وتوظيف كل العناصر الإنتاجية، وتوجيهها وإدارتها لصياغة البرنامج الإذاعي من الناحية الفنية".
2. المخرج في العمل الإذاعي فنان صاحب رؤية فنية وخيال يسعى إلى ترجمته من خلال الصياغة الفنية للعمل.
3. عمل المخرج يعتمد بدرجة كبيرة على الجوانب الإبداعية والفنية التي يتعين على المخرج أن يتمتع بها.
4. يشارك المخرج الإذاعي في مختلف خطوات إنتاج البرامج الإذاعية بوصفه المسؤول الأول عن البرنامج.
5. كل مقطع من العمل الإذاعي لا بد من أن يؤديَ وظيفة محددة من خلال رؤية المخرج.
6. يلعب "إيقاع العمل الإذاعي" دوراً مهماً في إحداث التأثيرات المختلفة، وعلى المخرج أن يحدد إيقاع وسرعة تقديم الأحداث في العمل الإذاعي.
7. الإخراج الإذاعي في مقدمة عمليات الاتصال التي تمثل تحدياً قوياً للمخرج ذلك أنه لا يملك من وسائل الاتصال سوى حاسة واحدة فقط للتعامل معها.
8. تُقسم برامج المذياع إلى فئتين هما: برامج الكلمة المذاعة والبرامج الغنائية والموسيقية.
9. "برامج المنوعات" تطبيق عملي لوظيفة الترفيه، واستجابة حقيقية لمطلب جماهير الإذاعة.

المراجع

1. موقع مستر إعلام:

mr−e3lam.blogspot.com/p/blog−page_43.html

2. شقير، بارعة، الحاج, كمال، (2005)، الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، مركز التعليم المفتوح، منشورات جامعة دمشق.

تمارين:

اختر الإجابة الصحيحة:

1. يرتبط إيقاع البرامج الإذاعية بمفهوم السرعة فقط:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B خطأ

2. للإنتاج دور كبير في الصياغة الفنية للبرامج الإذاعية:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B خطأ

3. الموسيقا جزء أساسي من شخصية البرنامج:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: A صح

4. نجاح برامج المنوعات يعتمد على بثها حية:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B خطأ

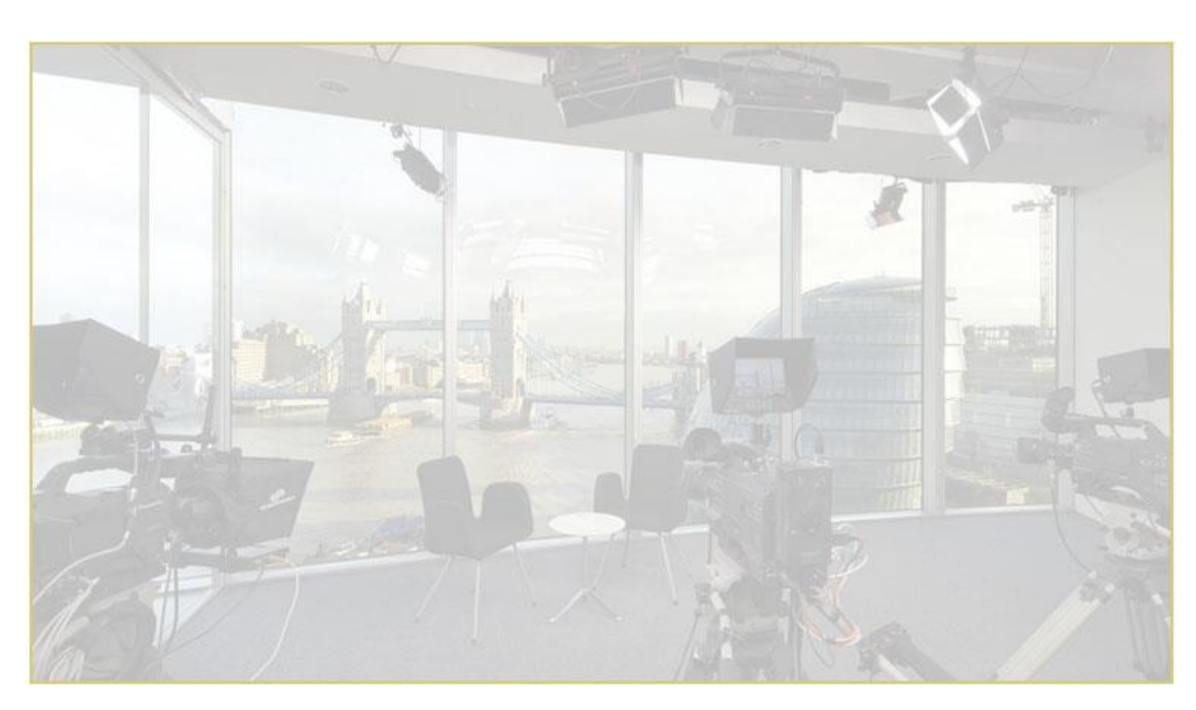
الوحدة التعليمية الخامسة

الإخراج التلفزيوني – الأدوات والإنتاج والأشكال

المقدمة:

يتسع المجال للحديث عن الإخراج التلفزيوني ليشمل مجالات عديدة منها:

مراحل الإخراج التلفزيوني، والاعتبارات الفنية لاختيار أحجام اللقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها، ومهام المخرج التلفزيوني في كل من المواد المسجلة والمذاعة على الهواء وكذلك في العمل الدرامي أو التسجيلي أو البرامجي أو الإعلاني، وأيضاً يشمل ذلك النواحي الإبداعية للمخرج في توظيف الإضاءة والمؤثرات الصوتية والمونتاج لجعل المشهد يبدو أكثر تأثيراً وتأكيداً للمعنى لدى المشاهد؛ لأنه لا ينقل صورة مطابقة للواقع بل يعبر عن الواقع من خلال رؤيته الفنية الخاصة، حيث يحاول أن يجعل من عدسة الكاميرا وسيلة للتأثير على نفسية المشاهد، فعلى سبيل المثال يمكن لعدسة الكاميرا أن تشوه المنظر وتغيرَ معالمه أو تغيرَ في الأحجام والأطوال لإحداث تأثير معين، أما العين البشرية فلا تستطيع ذلك، وفي حين ترى العين البشرية المنظور أكثر اتساعاً ترى الكاميرا ما هو موجود أمامها فقط، لذلك يركز المخرج في جعل الكاميرا تركز أو تنتقي أهدافاً بعينها لإبرازها داخل الكادر.



أولاً: أهمية الاتصال من خلال التلفزيون:

التلفزيون وسيلة اتصال جماهيرية معاصرة، أصبح يحظى بأهمية كبيرة لدى جميع الشعوب وعلى كل المستويات الرسمية والشعبية، إذ لا يمكن الاستغناء عنه في أي من المجتمعات النامية أو المتقدمة لما يقوم به من وظائف حيوية في التعليم والثقافة والإعلام ونشر المعلومات والمعارف والمفاهيم الفكرية والممارسات الاجتماعية والنفسية المؤثرة في السلوك الفردي والجماعي للمجتمعات الحديثة، من خلال المعاني والدلالات التي تحملها البرامج التلفزيونية المنوعة التي أُعدت بإتقان لإثارة المشاعر والعواطف والأحاسيس التي تؤثر في مواقف الأفراد إزاء الموضوعات المختلفة وانعكاسات ذلك على مستقبل المجتمعات المعاصرة، لذلك يعد الاتصال من خلال التلفزيون ظاهرة نفسية واجتماعية وسياسية بالغة الخطورة والتعقيد، لما للتلفزيون من دور إقناعي مؤثر في العلاقات الاجتماعية المعاصرة، ومثل هذا الأمر يدفعنا إلى ضرورة الاهتمام بالنتائج العملية التي تتركها النماذج والكيفيات المتعددة لاستخدام قنوات البث التلفزيوني في نطاق الاتصال الإلكتروني الجمعي الذي أخذ يستحوذ على اهتمام كبار علماء الاجتماع والاتصال وعلم النفس والسياسة والمهتمين بالانعكاسات المستقبلية لوسائل الاتصال الجماهيري على المجتمعات، وما تتركه من آثار سياسية واجتماعية ونفسية بالغة الدقة والتعقيد كان للتلفزيون فيها آثار عميقة وواضحة.

إن التلفزيون يتميز عن غيره من وسائل الاتصال الجماهيري الأخرى بقوة التأثير الناتجة عن تفرده ببعض الخصائص التي تؤثر في المشاهد وتجذبه من خلال تقديمه الصوت والصورة معاً في آن واحد، كما أن طبيعة التلفزيون تجعله سهل الوصول إلى إدراك المشاهد ببساطة من دون أن يبذل أي جهود كبيرة عن طريق ما يقدمه من مواد فنية مصورة بأساليب علمية وألوان طبيعية جعلت من التلفزيون أكثر جاذبية وإغراء، فضلاً عن وجوده في المساكن مع الناس يسهل لهم متابعة برامجه للتسلية وللاطلاع على الأحداث والوقائع التي ينقلها من أماكن حدوثها في زمن حدوثها نفسه بشكل فوري ومباشر، كما أن الصوت والصورة في الوسائل المرئية تغلبت على حواجز الأمية والتباين الثقافي بين المجتمعات، مما جعل من الإذاعة والتلفزيون وسائل إقناعية تخدم عمليات التنمية لمختلف المجتمعات، وهذا ما جعل من التلفزيون قوة لا تضاهيها أو توازيها قوة أخرى من حيث دقة التعبير عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية وعمقها.

وبذلك فإن التلفزيون هو النافذة التي يطل من خلالها المشاهد على العالم الواسع المحيط به، وهذه النافذة يجب أن تعبر بصدق عن خصائص التلفزيون التي تمتاز بأن لها القدرة على حملنا والانتقال بنا في أماكن لم نرها من قبل، ولم نكن لندخلها لولا هذه الوسائل التقنية التي تنقلنا إلى العالم المحيط بنا وتنقل العالم لنا ببساطة ودقة ووضوح، فضلاً عن أن هذه التقنيات تزودنا بخبرات وتجارب وممارسات تطلعنا من خلالها على مشاهد واقعية من حياة الشعوب الأخرى المنتشرة في كل أرجاء سطح الكرة الأرضية، ومن هذا المنطلق أضحى التلفزيون أهم متغير في حياة الإنسان المعاصر؛ لأن القدرة على الإلمام بالعالم المحسوس وهو يسير في دورته الحياتية العادية يعد من أكبر التحديات التي واجهت التلفزيون واختبرت قدراته الحقيقية.

ولكن على الرغم من كل ما قيل عن إمكانيات التلفزيون وقدراته الخارقة لا يمكن التسليم بموضوعية النقل التلفزيوني وواقعيته مادام الإنسان هو الذي يتحكم بعمليات النقل، ومادامت له مصالح ومقاصد من وراء استخدام هذه الوسيلة، لهذه الأسباب وغيرها نجده يوظف وسائل الاتصال الجماهيري لصالح الجهات الممولة والموجِّهة لهذه الوسائل إرضاءً لرغباتها وتحقيقاً لأهدافها، وبالتالي فإنه من الممكن أن تُستغل هذه الوسائل لأغراض ودوافع ونوازع ورغبات تبتعد بها عن وظائفها الإنسانية وتفرغ مضامينها من الموضوعية، لكن على الرغم من ذلك كله فإن المتلقين أيضاً لهم أهداف وحاجات ودوافع ورغبات من تعاملهم مع وسائل الإعلام، تجعلهم انتقائيين في عمليات التعرض لوسائل الاتصال الجماهيري، وبالرغم من المصالح المتعارضة لكل من المرسل والمستقبل لا يمكن اعتبار التلفزيون مصباحاً خالياً من الإبداع والتجديد على المستويين الفني والفكري، وإلا لما كانت له كل هذه الأهمية على جميع المستويات المحلية والإقليمية.

وعلى الرغم من ذلك ذهبت دراسات أخرى إلى تأكيد أهمية الوسيلة على المضمون الفني والفكري من حيث التأثير على الأفراد والمجتمعات، وأكد هذا الاتجاه عالم الاتصالات مارشال ماكلوهان في قوله (الوسيلة هي الرسالة)، وقد أراد من هذا التعبير أن يؤكد أن للوسيلة التقنية أهميةَ المضمون نفسه الذي تبثه وسائل الاتصال الجماهيري بل هي المضمون ذاته، ثم يضيف إن لكل جمهور شاشته التي تتحرك بها الصور الملونة بأساليب مشحونة بالمتعة والجاذبية، مما يؤكد الأهمية الإقناعية للتلفزيون، وهناك أدلة كثيرة تؤكد هذه الأهمية منها على سبيل المثال تقديم مباراة رديئة في التلفزيون يعد أفضل من تقديم مباراة عالية المستوى في الراديو، وإن عرض مباراة في الراديو هو أفضل من عرضها على صفحات الصحف.

إن هذه الأدلة وغيرَها كثير تؤكد أهمية الظاهرة السمعية البصرية بوصفها ظواهر إقناعية معاصرة غيرت من شكل الحياة الاجتماعية للكثير من الأمم والشعوب، ولهذه الأسباب وغيرها احتل التلفزيون مكانة أحدثت جدلاً عالمياً، خلصت نتائجه إلى أن من يتحكم بهذه الوسيلة من خلال استراتيجية علمية واضحة وهادفة وشاملة قد يتحكم بالعالم بشكل أو بآخر، من خلال السيطرة على عقول الجماهير وإقناعهم بأهمية ومصداقية ما يروج له، وأشار العديد من علماء الاتصال والاجتماع إلى التطور الملحوظ الذي بلغته وسائل الإعلام الجماهيري وكان على رأسها التلفزيون الذي أضحت له قدرات متنامية على إحداث التغيرات الإيجابية والسلبية على مجمل العلاقات الاجتماعية، مما يدعو إلى التأمل والتفكير الجدي لما يمكن أن يحدثه هذا الجهاز الخطير من انعكاسات على حياة الأفراد والمجتمعات، لذلك يمكن القول إن التلفزيون يتصف بخصائص ومزايا عديدة ينفرد ببعضها ويشترك مع وسائل الإعلام ببعضها الآخر، ويمكن إيجاز هذه الخصائص بالآتي:



1- إنه أقرب وسيلة للاتصال المواجَهي؛ لأنه يجمع بين الصوت والصورة واللون والحركة، ويتفوق على الاتصال الشخصي أو المواجهي في أنه يستطيع أن يكبّر الأشياء الصغيرة ويصغّر الأشياء الكبيرة، ويحرك الأشياء الثابتة، ويثبتَ أو يسكن الأشياء المتحركة.

2- التلفزيون وسيلة اتصال فورية: إذ إن هذه الوسيلة يكون بمقدورها تقديم مادة إعلامية في زمن حدوثها نفسه من خلال عمليات النقل المباشر للأحداث.



3- يعد التلفزيون وسيلة ناجحة ومهمة للإعلان؛ لأنه يسمح بتقديم الإعلانات المصورة بألوانها الطبيعية، ويعكسها كما هي على أرض الواقع، ويضخم من صفات وخصائص الأشياء التي يعرضها إلى حد المبالغة من أجل تسهيل تسويقها من خلال عمليات الترويج.

4- التلفزيون وسيلة اتصال تعليمية ناجحة: لما يتصف به من خصائص تمكّنه من تقديم المادة التعليمية بأساليب متنوعة لا تثير الملل ويسهل فهمها وتفسيرها، فضلاً عن إمكانياته العالية في تقديم الرسوم والأشكال التوضيحية باللون والحركة.



من ذلك يتبين أن للتلفزيون سعةَ انتشار كبيرةً ووظائف وأدواراً متعددة ومعقدة في المجتمعات المعاصرة، وهذا ما سنتناوله من خلال الحديث عن الأدوار: السياسية والاجتماعية، والثقافية والاقتصادية للتلفزيون.[1]

---

[1] الطائي، مصطفى، مرجع سابق، ص ص 71-80.

ثانياً: طبيعة العمل في الإخراج التلفزيوني:

أ. المفهوم:

الإخراج التلفزيوني من الفنون الأساسية في الإذاعة والتلفزيون، ويمكن وصفه بأنه:

1. "وجه من أوجه النشاط الإعلامي وعمل من أعمال الاستعراض يمثل مرحلة رئيسية من مراحل الإنتاج الفني المرئي والمسموع، ويحظى بأهمية كبيرة في برامج الإقناع"، ومن هذا المنطلق تقع على عاتق المخرج مسؤوليات كبيرة تفرض عليه أن يقوم بأدوار عديدة خلال كل مراحل الإنتاج، فنجده يأخذ دور المونتير، ويقوم بضبط التوقيتات في عمليات التسجيل والتصوير وترتيب عمليات المزج، ويلم بحركات الكاميرا ويراجع النصوص ويضبط الحوار ويستطلع أماكن التسجيل وتصوير المشاهد، ويشترك مع المونتير في توليف المشاهد من خلال وضع كل مشهد في المكان الملائم له.
2. هو فن بحد ذاته يتطلب الإبداع في تحويل نص مكتوب إلى متتالية سمعية بصرية تشغل حيزاً زمنياً محدداً على شاشة التلفزيون، أي إخراج العمل إلى حيز الوجود بشكل مقبول يتلاءم مع رغبات واهتمامات المشاهدين ومعبراً عن آراء شخص أو مجموعة أشخاص أو حتى مجتمع بكامله، كما يقدم قيمة جمالية إبداعية، ولعل المصطلح الفرنسي لعملية الإخراج Realization هو أقرب المصطلحات إلى حقيقة مهمة الإخراج، فالمصطلح يعني التحقيق أي تحويل الشيء إلى حقيقة واقعة، في حين تتناول المصطلحات الأنغلوساكسونية جانباً آخر أو عملاً آخر من أعمال المخرج مثل الإدارة أو التوجيه أو الإنتاج.
3. استفاد التلفزيون من تقنيات المسرح والسينما والإذاعة، فقد أخذ عن السينما الشاشة وطريقة التعبير والحركة، وأخذ عن المسرح الحركة والحوار وتطورَ الحدث والتمثيل وقوانين الإنتاج المركب، وأخذ عن الإذاعة المقدرة على الانتشار الواسع.

وبذلك تبلورت للإخراج التلفزيوني أساليبُ خاصة هي مزيج من الإخراج المسرحي والسينمائي والإذاعي إضافة إلى حصيلة تجارب المخرجين في التعامل مع الإنتاج التلفزيوني.

ب. مساحات الإخراج التلفزيوني:

أ. مساحة الفعل الرئيسي:

ويُقصد بها مجموعة علاقات المخرج مع النص أو الخطة العامة للبرامج، إذ إن الفعل الرئيسي إنما يشير إلى الهدف وكيفية الوصول إليه، وتأثير الضوابط التي تحكم ذلك الفعل الرئيسي وتلونه داخل المشهد الواحد في التلفزيون.

ب. مساحة التداخلات والتكوينات:

وتتمثل هذه المساحة بالأهداف الثانوية للعمل التي تتداخل مع المساحة الأولى وفعلها الرئيسي فتكسبه لوناً معيناً، وتجعل منه نمطاً برامجياً أو عملاً درامياً يختلف بطبيعته وهدفه عن البرامج الأخرى، ويساهم الفهم الخاص لهذه المساحة في إبراز القدرات الإبداعية للمخرج.

ج. مساحة السلوكيات:

وهذه المساحة تتعلق بالتعامل مع التقنيات الخاصة بالأجهزة والجوانب الفنية الصوتية والصوَرية والموسيقية التي يوظفها المخرج في عمله وبرامجه، فهي مساحة الشكل ومكوناته وعناصره التي ينتقيها المخرج، وليسهل بواسطتها وصول الرسالة إلى الجمهور.

إن المساحات الثلاث للإخراج وتماسكَها في البرنامج الواحد يؤدي إلى تحقيق فاعلية الاتصال والنجاح بإيصال الرسالة وفهمها.[2]

شقير، بارعة، الحاج، كمال، مرجع سابق، ص ص 209 – 212.[2]

ج. الإبداع في الإخراج التلفزيوني:

البعد الإبداعي في العمل التلفزيوني وثيق الصلة بكل مرحلة من مراحل صناعة المضامين المرئية والمسموعة بدءاً بالكتابة، ويمتد إلى مرحلة ما قبل وأثناء وبعد عملية الإخراج، وما تفرضه من تصور خلاق سواء بالنسبة للديكور أم الإضاءة أم التصوير أم التوليف أم المزج بالنسبة لإنتاج المضامين التلفزيونية، على أن ما وفرته تكنولوجيات الاتصال المتطورة وبخاصة منها تلك التي تتعلق بأجهزة الإضاءة والتصوير والتسجيل والتوليف والمزج تبقى فعاليتها رهينة رؤية المبدع وقدرتَه على توظيفها توظيفاً خلاقاً، ذلك أن أي فكرة أو أي مشهد أو موقف درامي أو إعلاني قد يصل آلياً إلى المتلقي إلا أن التأثير الفاعل لذلك وثيق الصلة بالبعد البلاغي والجمالي للصورة والصوت، وبالمخرج ورؤيته الإبداعية والاجتماعية للعمل التلفزيوني التي لا بد من أن ترتكز على موهبة أصيلة تعتمد على الخلق والابتكار، وعلى فهم المخرج لخصوصية مجتمعه كمفتاح أساسي من أساسيات الإبداع، والقدرة على التعبير عن قضايا هذا المجتمع ومشكلاته.

والحقيقة إن استخدام الأساليب الفنية الإبداعية للإنتاج يحقق عدداً من الأغراض والمهام على المستويين الفني الإبداعي والحرفي (الآلي) على النحو التالي:

1. فنياً Artistically:

1- التغلب على المشكلات الناجمة عن طبيعة التلفزيون كوسيلة، والقيود التي تفرضها الشاشة الصغيرة المسطحة ذات البعدين، والتي تفتقر إلى (العمق) أو (البعد الثالث)، ومن ثم تكون الصورة المعروضة محددة بذلك الإطار الضيق المسطح.

2- لفت نظر الجمهور وإثارة اهتمامه.

3- تحقيق التنوع في عرض المناظر واللقطات في أحجام وأشكال متعددة ومختلفة.

4- التحكم في المعلومات (سواء بالمبالغة في عرضها أم بتقليصها والتقليل من شأنها وأهميتها).

5- خلق الانطباع والانفعالات (الآثار العاطفية المختلفة) كالخوف والرعب والتوتر.

6- إضفاء عناصر الجمال والجاذبية على الموضوع (التكوين – اللقطات الناعمة – مرشحات تصوير السماء والنجوم.. إلخ).

7- خلق الإحساس بالمسافات والمساحات والفراغ، وإبراز علاقة الأشياء ببعضها بعضاً (اتصالاً أو انفصالاً).

8- تحقيق الخداع أو الوهم، وذلك بواسطة المونتاج وحده أو عن طريق مجال رؤية الكاميرا أو زاوية المنظر، أو استخدام الخلفيات أو الإضاءة.

9- التعبير عن الوقت أو الحركة (نقل الإحساس بالوقت أي مرور الزمن، والإحساس بالحركة من خلال تصويرها بحيث تبدو أبطأ من الحركة العادية).

10- الإيحاء بحالات عضوية أو عاطفية أو شعورية (مثل الطيران أو فقدان الوعي أو الشعور بعدم التركيز).

11- تحقيق مؤثرات خيالية (التحول من شيء إلى آخر – النمو العملاقي – الانكماش والتضاؤل).

2. ميكانيكياً أو آلياً Mechanically:

1- التغلب على قيود ومشكلات المعدات والأجهزة أو نقصها (التصوير بكاميرا واحدة).

2- التغلب على مشكلات الاستمرار الزمني أو المكاني أو زاوية التصوير، ويمكننا بواسطة اللجوء إلى القطع المباشر (Cut) أن نخفيَ عدد السنوات التي انقضت أو عدم مرور الزمن، فضلاً عن أن هناك القطع القافز Jump cut، والقطع العكسي Reverse cut، ويمكن استخدامهما ببراعة في هذا الصدد.

3- الحصول على لقطات نوعية (مميزة أو خاصة) Specific تتجاوز وعورة التضاريس أو امتداد المساحة أو الأعماق.

4- إتاحة الفرصة أو الوقت اللازم لتحقيق الانتقال من مكان إلى آخر (حركة المؤدي أو الكاميرا أو رافعة الميكرفون).

5- تحقيق المسافات المطلوبة لوضع الأجهزة والمعدات في الأماكن المناسبة والمحددة لها، وتفادي المشكلات التي تنتج عن ظهور الكاميرات أو الميكرفونات في الصورة.

6- خلق الخداع أو الوهم في الحالات التي يتعذر فيها تصوير غرض ما كما هو في الواقع، أو يكلف تصويره جهداً كبيراً أو نفقات باهظة (الحرائق – عبور المحيطات.. إلخ).

7- إجراء عمليات التركيب والتحليل والتأليف (تجميد الكادر – وضع الإطارات حول المرئيات.. إلخ).[3]

---

[3] شبلي، كرم، (1999)، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، القاهرة، مكتبة التراث الإنساني، ص ص 269- 273.

ثالثاً: الجوانب الإقناعية للإخراج

الصياغة الفنية للبرنامج، أو الصناعة الفنية للبرنامج، أو الأساليب الفنية للإنتاج، يمكن أن تكون كلها ترجمة دقيقة ومعبرة لمصطلح الإخراج، ومهما تعددت الأساليب وتنوعت، فإن الهدف يبقى واحداً دائماً هو تقديم شيء لتحقيق هدف، ومن هذا المنطلق لا بد من أن يتم تنفيذ وصناعة الشكل وفق أسلوب أو أساليب تحقق الأغراض التالية:

1. التعبير والتفسير.
2. الإقناع.
3. التأثير (خلق الانطباع أو وجهة النظر أو الاندماج).
4. الجاذبية والإمتاع.
5. إثارة الاهتمام وتركيز الانتباه.

الأغراض أو (العناصر) السابقة الذكر تظل أشياء نظرية أو (تجريدية) بحتة، بل تظل غامضة إذا عُرضت بمعزل عن الأدوات والوسائل التي تُستخدم لذلك من أدوات وعناصر الإنتاج (الكاميرا والإضاءة والديكور وحركة الممثلين والمؤدين.. إلخ)، فضلاً عن طبيعة الوسيلة نفسها، حيث يجري عرض المناظر على مساحة محددة مسطحة الشكل هي (شاشة التلفزيون)، لذلك يمكن القول:

1. الكاميرا هي (العين) التي ترى (أو التي يرى بها المخرج والمشاهد) وإذا كنا في حياتنا اليومية: نلاحظ ونشاهد ونفسر ونعبّر.. فإن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا الصدد هو: لماذا لا نترك الكاميرا تفعل هي الأخرى الشيء نفسه؟

لغة الكاميرا وقدرتها على التعبير والتفسير والتأثير تخضع لاعتبارات كثيرة ومتنوعة منها حجم الشاشة الذي لا يمكّننا من أن نرى كل التفاصيل دفعة واحدة (فلا يمكننا أن نرى عموميات المنظر ونرى الأشخاص والوجوه واضحة وكبيرة في الوقت ذاته)، إننا لكي نرى الأغراض واضحة بما فيه الكفاية فإن ذلك يقتضي إبراز كثير من التفاصيل، ويرتبط ذلك ارتباطاً وثيقاً بزاوية المنظر والعدسات المستخدمة.

2. لكي يتابع المشاهد ويستوعب ما نقدمه له يكون علينا أن نقدم له الحقائق والأفكار والمعلومات والآراءَ والموضوعات المختلفة في إطار مترابط، بحيث تتتابع الأفكار في ترتيب منطقي يحقق تصاعد الاهتمام بالموضوع ، ويركز الانتباه على مضمونه ، ويحول دون فتور المشاهد أو تشويش ذهنه واختلاط الأمور عليه، أو انصرافه كلية عن المشاهدة.
3. إن اللقطات المعقدة تكون منفرة وتؤدي إلى الملل والضجر، وإننا لكي نحقق أكبر قدر من المتعة البصرية، وننقلَ أكبر قدر من المعلومات يكون علينا دائماً أن نعدد في تنوع اللقطات (مع استخدام كل نوع في موضعه المناسب).
4. كما هو معروف فإن اللقطات الكبيرة تختص بإبراز التفاصيل.. وتختص اللقطات الطويلة بعرض أكثر جوانب المنظر، ومع تنوع اللقطات وموضع الكاميرا وحركتها يمكننا عرض المكان والموضوع والفعل أو الحدث، فضلاً عن أحجام الأشياء والعلاقة بينها، والأبعاد والمحيطات والفراغ والمساحات.. إلخ.
5. نظراً لتعدد أشكال البرامج التلفزيونية وتنوعها، فإن عوامل وأساليب الإقناع تتعدد فيها وتتنوع ولا تخضع لوتيرة واحدة أو تعتمد على أسلوب أو عامل واحد، فبينما تفيد الدراما من التخطيط المسبق وتحديد كل لقطة على حدة، فإن عروضاً أخرى (مثل المباريات الرياضية) تقوم أصلاً على المشاركة المباشرة في الحدث، ويتم الانتقال بين اللقطات وفقاً لما يجري وليس وفقاً لما يريد المخرج أو لما يكون قد خطط له مسبقاً، إنه ينتقل من لقطة إلى أخرى على ضوء الفرص المتاحة التي تهيئها مواقع الكاميرات وموضع كل منها في موقع الأحداث.

   وفي عروض أخرى (مثل المقابلات أو الندوات أو الأحاديث) قد لا تكون هناك حاجة إلى إعداد ديكورات خاصة أو مميزة أو (نوعية) أو خلفيات ذات دلالة معينة (بحار أو أشجار أو غابات.. إلخ)، بينما تكون مثل هذه الديكورات والخلفيات أساسية وضرورية في أنواع أخرى من الإنتاج.
6. بالنسبة للحوار فقد يكون أساسياً في بعض البرامج، وقد يكون هامشياً أو ثانوياً أو غير مطلوب على الإطلاق في بعضها الآخر، وبينما تتضمن بعض العروض أشكالاً أو قوالب Forms عدة، ويحتاج بعضها إلى دقة (تصل إلى جزء من الثانية) لإدخال فقرات مصورة على أفلام أو شرائط تذاع من قنوات أخرى، أو من مصادر خارج الاستديو، هناك برامج أخرى تركز على الحركة وردود الأفعال والحدث.

7. بالرغم من أهمية العناصر المرئية في الإنتاج التلفزيوني إلا أنه لا ينبغي بأي حال من الأحوال أن نقلل من أهمية الصوت، سواء كان ناطقاً عن الصورة (كما هو الحال في الحوار أو الحديث) أم مصاحباً لها (كما هو الحال في التعليق الصوتي على الأفلام)، وسواء كان صوتاً بشرياً أم مؤثرات صوتية أم موسيقا.

8. الأمر الذي ينبغي التأكيد عليه في هذا المجال أن الميكرفون (مثله مثل الكاميرا).. لا يمكن أن يكون صوراً مطابقة لأحاسيسنا ومشاعرنا، بل يمكن أن يؤثر ويغيرَ ويحرف، ومن ثم يتحكم في صياغة الانطباع والصور الذهنية للمشهد أو الصورة أو الحدث الذي ينقله، وإن كان ذلك يتوقف بطبيعة الحال على مدى الدقة والبراعة في المزج والتزامن بين أصوات وصور مختارة ببراعة في إطار مشوق وجذاب.

9. لا ينبغي أن نُغفل أثر (المكان) على استخدام أجهزة الإنتاج ومعداته، وأثر ذلك بالتالي على الأساليب الفنية والحرفية للإنتاج.. فلا شك في أن مساحة الاستديو أو (المكان الخارجي) تتحكم في أنواع الكاميرات المستخدمة ومواقعها وحركتها، ونوع الإضاءة واتجاهها وشدتها، وكذلك الحال بالنسبة لمعدات الصوت وأنواع الميكرفونات وموضعها وحركتها أو ثباتها.. إلخ.[4]

---

[4] المرجع السابق، ص ص 274-281.

رابعاً: فريق الإنتاج في العمل التلفزيوني



يُعد العمل التلفزيوني عملاً جماعياً؛ لأن طبيعة العمل تتطلب ذلك حيث لا يمكن لشخص واحد الإلمام بكل الأمور، وعلى القائم بالاتصال التلفزيوني أن يتعلم كيف يعمل مع فريق؛ لأن أي خلل في أي جانب سيؤثر على الكل.

ويمكن أن نحدد العناصر الأساسية العاملة في الإنتاج التلفزيوني بالتالي:

1. المذيع announcer.
2. قارئ النشرة news reader.
3. مقدم البرنامج (M.C) master of ceremony.
4. المصور camera man.
5. عامل الميكرفون boom operator.
6. عامل الموسيقا grame operator.
7. فني الصوت sound mixer: وهو المسؤول عن جميع الأصوات الخارجة من الاستديو.
8. مهندس الصوت operator: يعطي المؤثرات الصوتية من غرفة التحكم الصوتي.
9. مشرف الإضاءة.



10. التليسين tele-cin.

11. المسؤول عن المزج vision mixer: يقوم حسب تعليمات المخرج بتنفيذ القطع أو المزج بين الكاميرات، أو تلاشي لقطة داخل أخرى.

12. مراقِبة النص أو الإسكريبت script girl.

13. مشرف ارتداء الملابس أو الأكسسوار dresser.

14. الماكيير: هو من يقوم بعملية الماكياج للشخصيات التي تظهر أمام الكاميرا.

15. مهندس الديكور.

16. المونتير: وهو الذي يقوم بعملية المونتاج.

17. مدير الاستديو studio floor manager (F.M): وهو ممثل المخرج داخل الاستوديو studio manager (S.M).

18. مساعد الإنتاج/الإخراج/ production assistant.

19. المنتج: ويُستخدم بمعنى المخرج producer.

20. مدير الإنتاج.

21. إضافة إلى عناصر أخرى مثل مراقب الكاميرات، والمنادي، والكوافير، ومنسق المناظر، والخطاط أو كاتب الحروف والعناوين على الشاشة.[5]

وسنتناول بشيء من التفصيل المذيع أو مقدم البرنامج، والمصور، ومساعد المخرج، ومدير الإنتاج، ومهندس الصوت، والمونتير، والمخرج.

---

[5] المرجع السابق، ص ص 212- 215.

- **المذيع أو المقدم:**

يُعد مقدم البرنامج أو المذيع الموصّل النهائي للرسالة الإعلامية، وهو الذي يمتلك زمام ونسجَ خيوط الاتصال بالقدر الذي يمتلكه من إمكانيات ثقافية واستيعابية للموضوع المطروح، وموهبة أداء تتنوع وفقاً للحالات ابتداءً من تكوين وعرض الفكرة وتطورها، ولذلك يجب الاهتمام بانتقاء المذيعين التلفزيونيين بناءً على أسس ومعايير موضوعية، ويحدد عبد المجيد شكري الخبير الإعلامي مجموعة من الشروط والمواصفات يفضل توافرها في المذيع أو المقدم:

1. أن يتميز وجهه بالحميمية intimacy.
2. أن يكون هناك تناسب في تفاصيل الوجه؛ لأن التناسب يؤدي إلى تناسق (هارموني) يبعث على الراحة.
3. النغمة الرئيسية المنبعثة من وجهه تُبعث أيضاً من النغمة الصوتية المحمّلة بالدفء.
4. ألا تكون المذيعة صارخة الجمال.
5. أن تكون الملابس معتدلة، أي لا يرتدي أحدث أزياء الموضة، وذلك حتى لا تنصرف العين إلى ملابسه، ولأن هيئة المذيع أو المذيعة عادة مقلّدة من الشباب فلا يحسن أن يكون النموذج ضاراً.
6. أن يقتنع بما يقول حتى يستطيع أن يقنع الآخرين، وهذا يتوقف على موهبته وثقافته.
7. القدرة على طرح الموضوعات طرحاً جيداً بأدب، وعرض المعلومات بتواضع وبساطة ولباقة.
8. ألا يكون عنده حركات غير طبيعية متكررة في وجهه أو لسانه.
9. النطق السليم للحروف، ومعرفة طبقات الصوت.
10. أن يكون متواضعاً.
11. الثقافة العامة، والثقافة المتخصصة في مجال الإعلام، وفي نوع المضمون الذي يقدمه.

- **المصوّر:**



لما كانت الأساليب الفنية للإنتاج التلفزيوني تتعلق بالأداء الوظيفي للكاميرا، فإن دور المصوّر التلفزيوني يكتسب أهمية خاصة، ومهما يكن تصنيف المصورين في محطة التلفزيون إلا أنه يجب أن يتوافر لديهم الاستعدادان الأساسيان الآتيان:

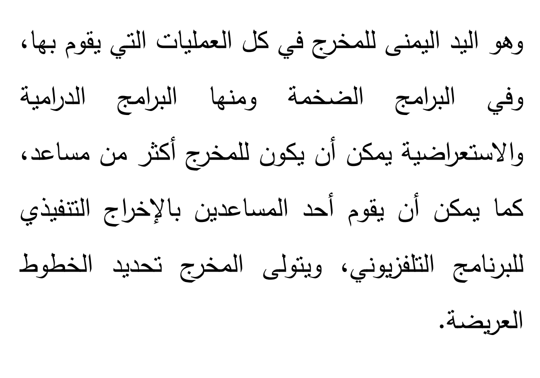
1. الإحساس بالتكوين.
2. التنسيق اليدوي المتفوق.

ويأتي الإحساس بالتكوين من خلال التجارب والخبرة الطويلة بالصورة، إذ يحتاج المصور التلفزيوني إلى مهارة خاصة في تحديد الخطأ في التكوين، وأن يتفاداه بأقصى سرعة، وقد تعددت وجهات النظر في تحديد المسؤولية التي تقع على المصور في الحصول على اللقطة الجيدة الصالحة في الوقت المناسب، ففي حالة البرنامج الذي لا تسبقه تدريبات، أو لا يحتوي على لقطات متتابعة متفق عليها، يتم الاعتماد على المصور في هذه الحالة "لاصطياد اللقطات"، ويراقب المخرج اللقطة التي وجدها المصور ويختارها، أما في حالة البرنامج الذي له نص وتدريبات، فإن المصور لا بد من أن يتلقى التعليمات من غرفة المراقبة، فتذكّره هذه التعليمات باللقطة التالية.

وإذا تحدثنا عن الصلة بين المصور والمخرج، يمكن القول إن المخرج يقوم بعملية الإبداع الفني للكاميرا ولذلك يسمى أحياناً بمخرج الكاميرا، وهناك من يرى إمكانية وجود اثنين من المخرجين، أحدهما هو مدير التصوير المسؤول عن النواحي الفنية، في حين أن الآخر هو المخرج الذي يقتصر عمله على المشكلات العرَضية للحركة والتمثيل داخل الاستوديو.

▪ مساعد المخرج:





وهو اليد اليمنى للمخرج في كل العمليات التي يقوم بها، وفي البرامج الضخمة ومنها البرامج الدرامية والاستعراضية يمكن أن يكون للمخرج أكثر من مساعد، كما يمكن أن يقوم أحد المساعدين بالإخراج التنفيذي للبرنامج التلفزيوني، ويتولى المخرج تحديد الخطوط العريضة.

ويجب أن يكون مساعد المخرج على دراية كاملة بكل فنون العمل الإنتاجي من إعداد النص التلفزيوني "نص الكاميرا"، وعمليات التصوير والماكياج والديكور والملابس والصوت والمؤثرات الصوتية والتلفزيونية.

ويمكن أن يقوم مساعد المخرج بمهام عدة منها:

1. التحضير للبروفات وعمليات تسجيل البرنامج.
2. الاتفاق مع باقي الفنيين على التفصيلات الفنية المرتبطة بالبرنامج التلفزيوني.
3. يشارك في تنفيذ البرنامج إلى جانب المخرج.
4. يمكن أن يساعد في عمليات المونتاج الفوري للبرنامج أو المونتاج اللاحق الذي يقوم به المونتير.

▪ مدير الإنتاج:

تحتاج البرامج الضخمة وبخاصة البرامج الدرامية إلى مدير إنتاج يتولى النواحي المالية وتوفير مستلزمات الإنتاج والأكسسوار، وتحضير أماكن البروفات وتحديد أماكن التصوير، وتحديد تصاميم الملابس وتوفير تنقلات طاقم البرنامج التلفزيوني، كما يقوم بالتنسيق بين أعضاء فريق الإنتاج، وإبرام العقود مع الممثلين والمنظمات والمؤسسات المعنية.





▪ مهندس الديكور:

وتنحصر مهمته في تصميم المنظر الذي يُبنى داخل الاستديو أو خارجه بما يحقق الجو العام أو الإيهام بالأماكن التي تدور فيها الأحداث، ولذا فإنه يشارك المخرج التفكير وتصورَ هذه الأماكن أحجامها وتركيبها وألوانها وزواياها، بما يحقق إمكانية تنفيذ الإنتاج وتحريك الكاميرات والميكرفونات، ووضع أجهزة الإضاءة وبقية الأجهزة في مواقعها المناسبة، فضلاً عن تحقيق التأثير الفني المطلوب.



▪ مهندس الصوت:





هو الشخص المسؤول عن إيصال الأصوات بكل أنواعها (أصوات بشرية – مؤثرات – موسيقا) إلى المشاهد بأقصى قدر من الوضوح، وعلى النحو المطلوب للإنتاج (تكبير – تضخيم – تشويه.. إلخ)، ومن ثم يقوم باختيار الميكرفونات وتوزيعها ووضعها في الأماكن المناسبة وفق الأغراض التي حددها المخرج، ولذا فإن عمله يرتبط ارتباطاً مباشراً بطبيعة الديكور ووضعه وحجمه ومكانه داخل الاستديو.

▪ المونتير الإلكتروني (السويتشر):

ويكون عمله إلى جانب المخرج في غرفة المراقبة بالاستديو، ويتولى عملية الانتقال بين اللقطات، (أي الانتقال من لقطة إلى أخرى عن طرق القطع أو المزج أو الاختفاء)، وتنفيذ المؤثرات الإلكترونية الخاصة بالصورة وفق ما يريده المخرج وما يأمر به.[6]



---

[6] المرجع السابق، ص ص 280– 285.

▪ المخرج التلفزيوني:



الإخراج التلفزيوني يعني تفاعل الفرد مع الجماعة ومع مضمون العمل، ويعني تشكيل العلاقات الثنائية والثلاثية مع الجمهور ومع مضمون العمل، ويعني موقفاً نقدياً يتحول إلى فعل مرئي، والمخرج هو الشخص الذي يتولى رئاسة الفريق الإبداعي خلال عملية الإنتاج ويكون المسؤول الأول عن نجاح أو فشل العمل المنتَج، وخصوصاً إذا كان عملاً ضخماً استعراضياً أو درامياً.

خامساً: صفات ومؤهلات المخرج التلفزيوني

1. الموهبة: وتعني الاستعداد الفطري لأداء مهمة الإخراج بإبداع وابتكار.
2. القيادة: لا بد من أن يمتلك المخرج سمات القيادة والقدرة على التأثير في الآخرين والسيطرة على ظروف الموقف التصويري، فقد يعمل مع مخرج التلفزيون عدد كبير من الممثلين والمصورين والمهندسين، وعمال المكياج والمونتيريين، ومهندسي الصوت، والمعدين والكتّاب، لذلك كانت القيادة مؤهلاً شخصياً وأساسياً.
3. أن تتوافر فيه روح النظام واحترام الوقت والمحافظة عليه حيث إنه يتعامل مع أنواع مختلفة من الإمكانيات والقدرات، حيث إن الوقت مهم جداً.
4. أن يكون ذا إلمام كبير بالآداب الإنسانية، وأن يكون ذواقاً للفنون بكل أنواعها من غناء وموسيقا وأدب، وذا ثقافة عامة ملماً بالمعلومات النفسية والاجتماعية.
5. أن يكون لديه قدرة على الخيال الخلّاق، وذلك حتى يتصور المشهد التلفزيوني كاملاً بتفاصيل من صنع خياله، فهو يرى الصور التي ستلتقطها الكاميرات ويسمع الحوار والموسيقا.
6. ضبط النفس: فالمخرج يجب أن يكون قادراً على العمل تحت أشد الضغوط الجسمانية والعقلية من دون أن يفقد أعصابه.
7. المقدرة على استيعاب التفاصيل: إن إخراج برنامج للتلفزيون يستدعي الاهتمام بجملة تفاصيل، ويحتاج المخرج إلى تنسيقها ومعالجتها.
8. فهم الواقع ووضوح الرؤية الاجتماعية: يستطيع المخرج المميز أن يقدم أعمالاً ناجحة إذا استطاع أن يعبّر عن مجتمعه وقضاياه ومشكلاته.
9. الدراسة والتدريب: يجب أن يكون المخرج دارساً لفنون التلفزيون والمسرح والسينما والإذاعة؛ لأن الإخراج التلفزيوني هو مزيج من مختلف الفنون السابقة، ويجب أن يلم مخرج التلفزيون إلماماً تاماً بالأجهزة التي يستخدمها، وإمكانيات كل جهاز يستخدم في عملية الإنتاج التلفزيوني.
10. أن يكون واثقاً من نفسه، وقادراً على الدفاع عن وجهة نظره بطريقة موضوعية.

سادساً: واجبات ومهام المخرج التلفزيوني

يمكن أن نذكر مجموعة كبيرة من مهام المخرج التلفزيوني، وهذه الواجبات أو المهام بعضها ينطبق على مخرج البرامج التلفزيونية وبعضها الآخر ينطبق على مخرج الدراما التلفزيونية:

1. اختيار البرنامج والعمل الذي يناسب إمكانياته وقدراته ورغبته.
2. قراءة النصوص وتحديد الملاحظات العامة والخاصة عليها وتسجيل الانطباعات المتفرقة عن الجو العام والشخصيات والفعل الرئيسي والأفعال الثانوية، وماهية الصراع.
3. تحديد المفاتيح الرئيسية للمَشاهد والمسامع.
4. تحديد الأسلوب الإخراجي المناسب للبرنامج أو العمل الدرامي.
5. تحديد زمان ومكان وقوع الأحداث، وتحديد دخول وخروج الشخصيات.
6. بالنسبة للتلفزيون يحدد المخرج مع مصمم المناظر طبيعةَ الديكور والمناظر المطلوبة.
7. اختيار الممثلين بناءً على دراسة وتحليل الشخصيات وأبعادها الطبيعية من ناحية الشكل واللون والطول والبدانة والنحافة وملامح الوجه.
8. تحديد نوع الانتقالات البصرية والحيل الصوَرية خلال المشهد التلفزيوني الواحد أو المشاهد المتتالية.
9. أن يتحاور مع أفراد فريق الإنتاج، وأن يباشر التدريبات، أو ما يطلق عليه (البروفات) ولاسيما بالنسبة للعروض التلفزيونية الكبيرة مثل الأعمال الدرامية.

سابعاً: خطوات الإنتاج التلفزيوني

تعريف الإنتاج:

الإنتاج في التلفزيون هو تحويل فكرة معينة إلى برنامج تلفزيوني أو دراما أو إعلان تلفزيوني، ويعد الإنتاج عملية كبيرة ومعقدة، ويتحمل مسؤولية نجاح أو فشل أي عمل تلفزيوني المخرج والمنتج أولاً، ومن ثم باقي فريق الإنتاج.

وعندما نقول إن المخرج والمنتج يتحملان مسؤولية النجاح والفشل فهما يتحملان مسؤولية تجاه الجمهور، إذ يجب عليهما تقديم إنتاج يتعلم الجمهور منه شيئاً ما، أو يقضي الجمهور مع ذلك المنتَج وقتاً ممتعاً، وألا يكون ذلك الإنتاج ساخراً من الجمهور يتعرض لمعتقداته وحريته أي أن الإنتاج يكون في خدمة الجمهور أولاً وأخيراً، وهما يتحملان مسؤولية أمام المحطة التلفزيونية سواء أكانت تلك المسؤولية مادية أم فنية، وأن يحاولا تقديم الجيد بالنسبة للجمهور والمناسب لإمكانيات السياسة الاتصالية للمحطة.

خطوات الإنتاج التلفزيوني:

ويمكن تحديد خطوات عديدة للإنتاج التلفزيوني:

1. اختيار فكرة وموضوع البرنامج أو العمل التلفزيوني.
2. دراسة الجو المحيط ودراسة الجمهور.
3. تحديد هدف الإنتاج.
4. تحديد نتائج الإنتاج التلفزيوني.
5. تحديد وقت بث الإنتاج التلفزيوني.
6. تقدير ميزانية مبدئية للعمل.
7. الحصول على الموافقات المبدئية من المسؤولين في المحطة.
8. تحديد عناصر الإنتاج الرئيسية.
9. اللقاء بعناصر الإنتاج لتحديد المواعيد، ووضع الخطط وتحديد المسؤوليات، وتحديد الإمكانيات الفنية المطلوبة للعمل، وتحديد وقت التجارب والبروفات.
10. تحديد الاحتياجات الفنية النهائية.
11. إعداد ميزانية نهائية.
12. الدعاية والإعلان للعمل التلفزيوني.

ويمكن للمخرج والمنتج أن يعرف نتائج عمله، وذلك بإجراء اتصالات هاتفية أو بريدية أو عن طريق الاتصال الشخصي، أو الاتفاق مع مراكز أبحاث إعلامية متخصصة لمعرفة رأي المشاهدين حول إنتاجه.[7]

[7] شقير، بارعة، الحاج، كمال، مرجع سابق، ص ص 215- 223.

ثامناً: أشكال وقوالب الإخراج التلفزيوني

يتعامل المخرج التلفزيوني مع نوعين من أشكال السيناريو التلفزيوني:

1. الأشكال غير الكاملة.
2. الأشكال الكاملة.



1. الأشكال غير الكاملة من البرامج التلفزيونية:

يُستخدم هذا الشكل في البرامج غير الدرامية، حيث يتعامل المخرج مع سيناريو فيه خطوط عامة رئيسية، ويجب على مخرج هذه الأشكال البرامجية أن يجيب عن تساؤلات عدة أساسية قبل البدء بعملية الإخراج:

1. ما الهدف من البرنامج؟
2. من هو الجمهور المستهدف الذي سيشاهد البرنامج؟
3. كيف يمكن تحقيق أهداف البرنامج؟
4. ما الذي تهدف إليه المحطة التلفزيونية من إنتاج البرنامج؟

هذه النقاط الأساسية إضافة إلى أمور أخرى تتعلق بسياسة المحطة التلفزيونية وإمكانياتها المادية والتقنية تلعب دوراً مهماً وأساسياً في قرار المخرج لاختيار الشكل أو القالب المناسب للبرنامج التلفزيوني، ويمكن أن يختار المخرج أحد الأشكال أو القوالب التلفزيونية التالية:

1. قالب الحديث التلفزيوني المباشر.
2. القالب الاستدلالي أو الوصفي Demonstration format.
3. قالب المقابلة Interview format.
4. قالب الندوة Guest panel format.
5. قالب المسابقة Contest format.
6. قالب المحاكمة Court room format.
7. قالب الفيلم ومقدم البرنامج Film and master of car ceremonies.
8. قالب المجلة التلفزيونية TV magazine format.
9. قالب المنوعات Variety format.
10. قالب جمهور المشتركين Audience participation.
11. قالب البرنامج التسجيلي Documentary format.

وهناك أشكال أخرى للبرامج التلفزيونية: مثل البرامج الإخبارية وبرامج الريبورتاجات والتحقيقات المصورة.

- أهم القوالب التلفزيونية:

أ. قالب الحديث التلفزيوني المباشر:

وهو أبسط القوالب التلفزيونية، ويعتمد نجاحه أساساً على شخصية المتحدث المتمكن المتميز، ويقوم هذا القالب على حديث شخص واحد فقط من دون أن يشاركه أحد بتوجيه الأسئلة أو بالمناقشة، وغالباً يُستخدم هذا القالب البرامجي لتقديم الأحاديث الدينية.



ب. القالب الاستدلالي أو الوصفي:



تمثل شخصية المتحدث في هذا النوع البرامجي المكانة الأولى بين عناصر نجاحه كشكل تلفزيوني، ويقوم هذا النوع على أساس عرض موضوعات مختلفة باستخدام وسائل الإيضاح، ويمكن أن تُعرض التجارب العملية والدروس الدينية، والدروس الفنية، وبرامج الطبخ.. إلخ باستخدام القالب الاستدلالي أو الوصفي.

ويتفق قالب الوصف مع قالب الحديث المباشر في أنه يعتمد على شخص واحد يوجه كلامه إلى المشاهدين من دون وجود ضيف، ويختلف

عن قالب الحديث في أن كلام المذيع في قالب الوصف يتضمن شرحاً واستعانة بوسائل إيضاح، ولذلك يعتمد نجاح قالب الوصف على مقدم البرنامج وعلى وسائل الإيضاح المستخدمة.

ج. قالب المقابلة:

يعتمد هذا القالب على مقدم البرنامج أو المحاور مع شخصيات مختلفة سواء كانت هذه الشخصيات عامة مشهورة، أم غير معروفة للجمهور ولكنها غالباً متخصصة في مجال معين.

ويصلح هذا النوع من البرامج للرد على استفسارات الجمهور، ويمكن أن يتناول أي موضوع ديني أو اقتصادي، أو سياسي أو اجتماعي، أو فني.. إلخ.

ويُقسم قالب المقابلة إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

1. حوار الرأي opinion:

ويُقصد به عرض رأي أحد الناس في قضية معينة دينية أو سياسية أو اقتصادية.

ومن الأفضل أن يكون الحوار ارتجالياً في حوار الرأي، وأن يتضمن معلومات كافية يدلي بها الضيف مع بيان رأيه.

2. حوار المعلومة information:

يهدف هذا النوع من البرامج إلى تقديم معلومات للجمهور في موضوع يهتمون به، أو تحرص المحطة التلفزيونية على إيصاله إلى الجمهور لهدف معين.

وينبغي أن تكون المعلومات التي يقدمها هذا النوع من البرامج شاملة ووافية.

3. حوار الشخصية personality:

يهتم هذا النوع من البرامج بتقديم شخصية معينة تحظى باهتمام الجمهور، ويجب أن يكون الحوار هنا تلقائياً، وأن يتضمن معلومات مستفيضة عن تاريخ حياة هذه الشخصيات ومهنتهم وهواياتهم وإنجازاتهم.. إلخ.

ويمكن أن تقدم برامج المقابلة (حوار الرأي وحوار المعلومة وحوار الشخصية) من داخل الاستديو وخارجه على حد سواء.

د. قالب الندوة:



يُشترط في قالب الندوة اشتراك أكثر من شخص واحد كضيف، ومن الأفضل ألا يزيد عدد المشتركين في الندوة عن خمسة أشخاص يكون كل منهم متخصصاً في جانب واحد من الموضوع المعروض للبحث في الندوة، أو أنه يمثل وجهة نظر معينة بالنسبة للموضوع، ويمكن أن تتضمن الندوة مشاركة الجمهور بالحضور فقط، أو المشاركة الفعلية عن طريق توجيه الأسئلة أو التعليق على الآراء التي تُطرح.

ويحظى هذا النوع من البرامج باهتمام الجمهور لأنها تتعرض لقضايا وموضوعات ترتبط بحياته ومشكلاته.

هـ. قالب المسابقة:

يلعب مقدم البرنامج هنا دور الحكم بين المتسابقين، ويقوم بإلقاء الأسئلة، وإجراء القرعة وربط الفقرات، ويتمتع هذا النوع من البرامج التلفزيونية بشعبية كبيرة؛ لأنه يعتمد على تحقيق عنصر الصراع والمشاركة والتفكير بين الاستديو والجمهور.

ويتيح هذا النوع نوعاً من مشاركة الجمهور سواء بالحضور أم عن طريق الهاتف أم الفاكس أم البريد الإلكتروني.



و. قالب المحاكمة:



يهدف هذا النوع من البرامج عادة إلى معالجة الموضوعات أو القضايا التي لم تُحسم بعد، ولم يتفق عليها الرأي العام، وتهتم كل حلقة من البرنامج بأحد الموضوعات، وتتم مناقشتها وعرض مختلف وجهات النظر حولها عن طريق محاكمة في شكل يمثل قاعة المحكمة، وهذا النوع شبيه بالمحكمة بما فيها من قضاة ومستشارين ومحامين وشهود.. إلخ.

ويعتمد هذا الشكل التلفزيوني على الديكور الذي يحقق له طابعه بحيث تُهيأ أرض الاستديو لتكون في شكل المحكمة بمقاعد الجمهور، ومنصة القضاة، وحجرة الاتهام، ومكان ترافع المحامين وما إلى ذلك.

ز. قالب الفيلم ومقدم البرنامج:

يصلح هذا القالب لتقديم الأفلام العلمية، وبعض الأفلام التسجيلية، وأفلام المعرفة، وأفلام الرحلات، وأفلام الأطفال، وفي هذا النوع البرامجي يقوم المقدم بشرح محتويات فيلم يصعب فهمه إما لأنه صامت أصلاً، أو لعدم معرفة الجمهور باللغة التي يقدم بها، أو لصعوبة فهم ما يعرضه.



ح. قالب المجلة التلفزيونية:



استعار التلفزيون هذا الشكل البرامجي من المجلات المتخصصة، وإن كان طابع المجلة التلفزيونية يختلف بطبيعة الحال عن المجلة الصحفية تبعاً لاختلاف الوسيلة الاتصالية، وتمثل كل فقرة في مجلة التلفزيون صفحة أو باباً في المجلة المطبوعة، ولذا فإن كل فقرة تحتاج عادة إلى عنوان، وقد يكون هذا العنوان ثابتاً أو قد يكون متغيراً.

ويقتصر دور المقدم في قالب المجلة التلفزيونية

على عرض وربط الصفحات المرئية ببعضها البعض، وقراءة التعليق المصوّر، وإجراء بعض المقابلات الحوارية، ويصلح قالب المجلة التلفزيونية لتقديم برامج الثقافة العامة.

ط. قالب المنوعات:

يتميز هذا القالب بالحركة والحيوية والتنوع، ويعتمد نجاح قالب المنوعات على درجة الإثارة والتسلية والترفيه الذي تحدثه في نفس المشاهد، وهذا لا يمنع أن تعطيَ برامج المنوعات معلومات وأفكاراً، ويتضمن قالب المنوعات العديد من الفنون: موسيقا – غناء – استعراضات – مشاهد درامية – شعر – نثر.



ي. قالب جمهور المشاهدين:



يشترك الجمهور بالظهور في هذا النوع من البرامج، ويختلف قالب جمهور المشاهدين عن قالب الندوة، بأن الجمهور يشارك مشاركة فعلية وأساسية في قالب جمهور المشاهدين، ويصلح هذا النوع من البرامج لمعالجة موضوعات تخص مشكلات وقضايا الجمهور.

ك. قالب البرنامج التسجيلي:



يعتمد القالب التسجيلي على الصورة والتعليق والمقابلات سواء في المواقع المختلفة أو في الاستديو، كما تعتمد على الشرح مع وسائل إيضاح، أو الشرح على الطبيعة ذاتها.

ويُعد البرنامج التسجيلي من أهم الأشكال البرامجية في التلفزيون، وهو ينقل الحقائق المسجلة من واقع الحياة ومن الطبيعة بطريقة تحليلية مفسرة مستخدمة جميع أساليب العرض المختلفة من أفلام ناطقة أو صامتة ومؤثرات صوتية وإذاعات خارجية ومقابلات وحوار وتعليق ومشاهد درامية واختصار للزمان والمكان.. إلخ.

وتُستخدم البرامج التسجيلية لتقديم عرض عن الشخصيات، وقد تعرض لبعض الموضوعات العلمية، والموضوعات السياسية والتاريخية.[8]

---

[8] المرجع السابق، ص ص 224– 229.

2. الأشكال الكاملة للبرامج التلفزيونية:

هي النصوص التي تُكتب للبرامج الدرامية، ويُعد السيناريو من أهم مراحل البرامج الدرامية، وإن تحويل المخرج التلفزيوني السيناريو المكتوب إلى مادة درامية تلفزيونية يحتاج إلى رؤية إبداعية خاصة تختلف من مخرج إلى آخر.

هناك ثلاثة أشكال أساسية لتقديم الدراما التلفزيونية يحددها المخرج تبعاً لطبيعة العمل المكتوب، وطبيعة الأحداث والمواقف في العمل الدرامي، والإمكانيات المادية المتاحة.

- **أشكال تقديم الدراما التلفزيونية:**

أ- التمثيلية:

هي قصة تتم معالجتها عن طريق التمثيل، ويتصاعد فيها الحدث إلى أن يصل إلى الذروة، وتدور فيها الأحداث في تواصل مستمر من البداية إلى النهاية.

وتتراوح مدة عرض التمثيلية بين نصف ساعة إلى ساعة ونصف الساعة، وقد تكون في جزأين أو ثلاثة إذا زاد طول مدتها.

ب- المسلسل:

لا يختلف المسلسل في جوهره عن التمثيلية كعمل درامي من حيث البناء والحبكة، وإن اختلفت طريقة المعالجة.

عادة ما تكون الشخصيات الأساسية في المسلسل قليلة إضافة إلى شخصيات أخرى ثانوية، ويتضمن المسلسل عادة عقدتين، عقدة كبرى لا بد من أن تُحل في نهاية الحلقات كلها وعقدة أخرى تدور في فلك العقدة الكبرى، وهذه العقدة تُقسم إلى عقد فرعية متوزعة على حلقات المسلسل.

ويبلغ عدد حلقات المسلسل سبع حلقات، أو ثلاث عشرة حلقة، أو خمس عشرة حلقة أو ستاً وعشرين حلقة أو ثلاثين حلقة، وأحياناً تزيد عن ذلك.

ج- السلسلة:

هي مجموعة من الحلقات غير محددة، تصلح كل حلقة فيها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها لها بداية وعقدة ونهاية، ومن الأفضل أن يكون هناك رابط يربط حلقات السلسلة ببعضها بعضاً، ويتحقق ذلك من خلال طرق عدة:

1. أن يكون البطل واحداً في كل الحلقات، وتختلف المواقف التي يتعرض لها في كل حلقة عن الأخرى.
2. أن يكون موضوع الحلقات واحداً والشخصيات هي التي تتغير من حلقة إلى أخرى.

ويفضل المشاهد غالباً هذا النوع من البرامج الدرامية لأنها تتيح له مشاهدة حلقة من دون أن يتابع باقي الحلقات.

وهناك نوع آخر من الأشكال التي تُقدم بها الأعمال الدرامية، وهو المسرحية المكتوبة خصيصاً للتلفزيون، والتي تعتمد في إخراجها على بناء ديكورات خاصة داخل الاستوديو تناسب عمل الإخراج الفني لها.

هذه الأشكال الأساسية التي تُقدم بها الأعمال الدرامية التلفزيونية، ومع اشتراك الأشكال كلها في عدة عناصر من حيث البناء والحبكة إلا أن طريقة معالجة كل شكل تختلف عن الآخر.

تاسعاً: إخراج نشرة الأخبار التلفزيونية

يشبه الإخراج التلفزيوني لنشرة الأخبار ما يطلَق عليه النموذج الطباعي لصفحات الجرائد، مثل النسخة المبدئية لما ستكون عليه الصفحة الأولى في الصحيفة مع الإشارة إلى نوعية الأخبار أو القصص الإخبارية والمكان المخصص لكل خبر، واختيار العناوين المناسبة للأخبار ومساحاتها مع إدراك الفارق بين قراءة الأخبار في الصحيفة أو مشاهدتها في التلفزيون، فقارئ الصحيفة يختار الصفحة التي يقرؤها أولاً، ثم يختار الخبر الذي يثير اهتمامه، بينما في أخبار التلفزيون ونتيجة للطبيعة الخطية (اتصال من طرف واحد) the liner nature للخبر التلفزيوني، فإن المشاهد التلفزيوني غير قادر على اختيار الخبر.

لذلك يجد صاحب قرار اختيار الأخبار التلفزيونية المناسبة والصالحة للبث نفسَه أمام معادلة صعبة في مسألة اختيار الأخبار وترتيبها حتى يحتفظ باهتمام المشاهد وانتباهه، وعلى هذا الأساس يراعي المخرج ثلاثة مفاهيم إرشادية:

أ- لن تكون جميع الأخبار مثيرة لاهتمامات جميع المشاهدين، لذا لا بد من أن يراعيَ مخرج النشرة أن يكون انسيابُها يشبه القمم والوديان أو الارتفاعات والانخفاضات، فالنشرة لا بد من أن تبدأ بقمة أو ذروة تمثل أهمية كبيرة لجميع المشاهدين، أو عرض لأهم أخبار النشرة على الإطلاق، ثم تقل الأهمية النسبية للأخبار بما يشبه الوادي، وقبل أن ينقطع الخيط الوهمي مع المشاهدين يبدأ من جديد انسياب الأخبار المهمة بشكل متصاعد، وهكذا تتنوع الأخبار في ترتيبها من المهم إلى الأقل أهمية، ثم المهم مرة أخرى وهكذا.

ب- لا بد من أن تكون سرعة تدفق الأخبار متوازنة، ليست بطيئة جداً تثير الملل، ولا سريعة جداً تشوش الفهم، والأفضل أن يكون هناك مزيج مناسب من الشرائط المسجلة والأخبار المقروءة بما يتيح للتدفق الإخباري سرعة الحركة والجاذبية.

ت- تقسيم الأخبار في النشرة إلى فترات أو أجزاء متكاملة تحدد أخبار البداية والوسط والنهاية مع وجود فقرات للربط بين هذه الأجزاء.

القائمون بأعمال النشرة التلفزيونية:

عموماً يرأس قسمَ أو إدارة الأخبار في محطات التلفزيون مديرُ الأخبار يليه مدير إنتاج فمساعدو إنتاج، ثم مجموعة من المندوبين، والمسؤول الفعلي عن النشرة هو مدير الإنتاج أو مدير تحرير النشرة.

أما مهمة مساعدي المدير (الإنتاج أو التحرير) فتنحصر في إعداد الأفلام وتقارير المراسلين، وقد تختلف مسميات الوظائف وتوصيفها ومهامها تبعاً لمجموعة عوامل منها حجم المحطة التلفزيونية وإمكانياتها، وبالرغم من ذلك فإن إدارة الأخبار هي البناء الأساسي للخدمة الإخبارية.

وتنحصر مسؤولية مخرج النشرة في تنفيذ ما يتلقاه من مدير الإنتاج أو مدير تحرير النشرة ولذلك يطلَق عليه مخرجاً منفذاً، إذ يتلقى نصاً كاملاً "إسكريبت" يحدد فيه زمن إذاعة كل خبر والمواد المصاحبة له سواء أكانت أفلاماً أو مواد ثابتة.. إلخ.

عناصر النشرة الاخبارية:

تتكون النشرة الإخبارية من ثلاثة عناصر أساسية هي:

1- قارئ النشرة.
2- المواد الثابتة.
3- الأفلام.

1. قارئ النشرة anchor man:

درجت القنوات التلفزيونية على تقديم النشرة الإخبارية بواسطة مذيعيْن يتناوبان تقديم الأخبار، بينما تفضل الكثير من القنوات التلفزيونية أن يكون لكل نشرة ثلاثة مذيعين، يتولى الأول قراءة جميع الأخبار العامة، ثم يقدم الثاني الأخبار الرياضية، وينفرد الثالث بتقديم أخبار الأحوال الجوية.

وقد تكون الطريقة الثانية أكثر نجاحاً من الأولى، ذلك لأن الطريقة الأولى تعيق تدفق النشرة، إلى جانب ما تثيره من ارتباك في بعض الأحيان، عندما يسهو المذيع الذي عليه الدور، فيُضطر أحدهم إلى تنبيهه ليبدأ القراءة، أيضاً هناك عيب آخر يسببه استخدام الطريقة الأولى وهو ظهور شعار

النشرة مرة إلى اليمين، ومرة أخرى إلى اليسار مما يسبب ضرراً في الاستمرارية الواجب توافرها في تتابع المشاهد.

2. المواد الثابتة:

حيث توضع بعض الصور الفوتوغرافية الثابتة، أو الرسوم البيانية أو الخرائط غالباً في أحد الركنين العلويين للشاشة كعامل مساعد للخبر.

وهناك أربعة طرق لعرض المواد الثابتة على الشاشة:

1. السوبر super:

أبسط أنواع المواد الثابتة هي الكلمات التي تظهر على الشاشة للتعريف باسم الشخصية، أو المكان، أو غيرها من المعلومات المتصلة بالصورة التي تعرضها الشاشة.

2. الكروما chroma keys:

حيث تظهر المادة الثابتة أحياناً خلف المذيع وهي تملأ الشاشة بحيث يبدو كأن صورة واحدة تجمعهما.

3. العرض الخلفي rear projection:

وإذا لم يكن الاستديو مزوداً بمعدات الكروما، فيمكن استخدام شاشة عرض سينمائي صغيرة تُعرض عليها المواد الثابتة أو الفيلمية بواسطة آلة عرض شرائح slide projector.

4. الشاشة الكاملة full screen:

يتم شغل الشاشة الكاملة كلها أحياناً بمادة ثابتة قد تكون صورة لشخصية مهمة أو لحدث مهم، أو رسم بياني.. إلخ.

3. الأفلام:

وهي تشمل الأفلام المسجلة على شرائط سينمائية أو فيديو، ومع أن التصوير السينمائي يُنتج صوراً عالية الجودة إلا أن عملية نقل الفيلم إلى الفيديو (التليسين) تُفقده جزءاً من جودته، ولذلك يجب إجراء عملية تصحيح ليمكن عرض الأفلام السينمائية تلفزيونياً.[9]

---

[9] المرجع السابق، ص ص 229- 237.

الخلاصة:

1. التلفزيون وسيلة اتصال جماهيرية معاصرة مهمة لما يقوم به من وظائف حيوية في التعليم والثقافة والإعلام ونشر المعلومات والمعارف والمفاهيم الفكرية والممارسات الاجتماعية.
2. الإخراج التلفزيوني "وجه من أوجه النشاط الإعلامي وعمل من أعمال الاستعراض يمثل مرحلة رئيسية من مراحل الإنتاج الفني المرئي والمسموع".
3. التعبير والتفسير، والتأثير والجاذبية، وإثارة الانتباه أهم الجوانب الإقناعية للإخراج التلفزيوني.
4. العمل التلفزيوني عمل جماعي؛ لأن طبيعة العمل تتطلب ذلك، ولكل واحد في فريقه مهمتُه المنوطة به، والمكملة لعمل المشاركين الآخرين في الإنتاج.
5. الإنتاج في التلفزيون هو تحويل فكرة معينة إلى برنامج تلفزيوني أو دراما أو إعلان تلفزيوني.
6. يتعامل المخرج التلفزيوني مع نوعين من أشكال السيناريو التلفزيوني: الأشكال غير الكاملة، والأشكال الكاملة.
7. هناك أشكال كثيرة للبرامج التلفزيونية: مثل البرامج الإخبارية وبرامج الريبورتاجات والتحقيقات المصورة.. إلخ.
8. هناك ثلاثة أشكال أساسية لتقديم الدراما التلفزيونية يحددها المخرج تبعاً لطبيعة العمل المكتوب، والإمكانيات المادية المتاحة.
9. يشبه الإخراج التلفزيوني لنشرة الأخبار ما يطلَق عليه النموذج الطباعي لصفحات الجرائد من حيث تبويب وترتيب الأخبار حسب مرجعيتها وأهميتها.

المراجع

1. الطائي، مصطفى حميد، (2007)، الفنون الإذاعية والتلفزيونية وفلسفة الإقناع، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر.
2. شقير، بارعة، الحاج، كمال، (2005)، الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، مركز التعليم المفتوح، منشورات جامعة دمشق.
3. شبلي، كرم، (1999)، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، القاهرة، مكتبة التراث الإنساني.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1. من قوالب الدراما التلفزيونية:

A. الندوة

B. المقابلة

C. السلسلة

D. القالب التسجيلي

الإجابة الصحيحة: C السلسلة

2. يُعد القالب التسجيلي دائماً نصاً كاملاً:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B خطأ

3. التعبير والتفسير أهم جوانب العملية الإبداعية للإخراج التلفزيوني:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B خطأ

4. الإمكانيات المادية عامل مؤثر في تحديد نوع القالب الدرامي المنتَج:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: A صح

الوحدة التعليمية السادسة

عناصر بناء لغة الصورة (1)

مقدمة:

بناء الصورة لغة مؤلفة من عناصر، وهذه العناصر هي التي تحكم تكوين الصورة، وكيفية ترتيب المشهد وتنسيق عناصره المختلفة الواقعة داخل إطار الصورة –سواء أكانوا أشخاصاً أم أشياء مختلفة– بطريقة خاصة تصبح معها تلك العناصر مترابطة ومتناسقة، بهدف الحصول على أقوى تأثير ممكن لدى المشاهدين تساندها في ذلك وتدعمها الإضاءة الفنية والألوان، والمناظر، وزوايا التصوير، وحركة آلة التصوير إلى جانب حركة الأشخاص أو الأشياء في المشهد.



أولاً- قواعد بناء الصورة:



يخضع بناء الصورة التلفزيونية إلى قواعد فنية جمالية متعارف عليها، إضافة إلى خصائص للتلفزيون تؤثر في تكوين الكادر، وتتلخص هذه الخصائص فيما يلي:

1. القواعد المرتبطة بخصائص التلفزيون:

أ. حجم الشاشة:

ترك صغر حجم الشاشة التلفزيونية آثارَه البالغة الأهمية على مكونات الصورة التلفزيونية، وعلى طبيعة ونوعية اللقطات المستخدمة، وعلى عدد الشخصيات أو المدى الذي يمكن أن تأخذه الصورة التلفزيونية، وأظهر عجزَ الصورة التلفزيونية عن تقديم التفاصيل، وأظهر عجزها عن تقديم المشاهد العامة، ولذلك ولكي تظهر الأشياء بوضوح، فإنه يجب إظهارُها كبيرة نسبياً في حدود إطار الشاشة مما فرض غالباً استخدامَ اللقطات القريبة والمتوسطة، وحيث لا يستطيع المشاهد رؤية الحدث في إطاره الكلي، فيجب اختيار التفاصيل التي توضح الأجزاء المهمة من هذا الحدث.

ب. أبعاد الشاشة:

ثبات بعدي الشاشة التلفزيونية (عرض وارتفاع فقط باعتبار أن الشاشة التلفزيونية تفتقر إلى البعد الثالث العمق) يفرض مراعاةَ هذين البعدين باستمرار عند تصوير لقطات معينة مثل لقطات لمبنى مرتفع.

ج. شاشة التلفزيون ذات البعدين فقط:

هذه الخاصية تعطي صورة مسطحة، وهنا تبرز مهمة المخرج والمصور أن يخلقا البعد الثالث أي عمق الصورة، من خلال ترتيب عناصر المشهد وإظهار الحجم المناسب لها، ويتم خلق البعد الثالث من خلال توظيف الإضاءة وعمق الميدان المحدود والأسطح المستوية المتداخلة.

د. ضرورة مراعاة الحركة داخل المشهد:

هناك نحو عشرة في المئة من حواف المشهد لا تظهر على شاشات أجهزة الاستقبال، ومن المهم مراعاة هذه المسألة في أثناء التصوير.

2. القواعد الأساسية في بناء الصورة:

للصورة قواعد أساسية لا بد من أن يراعيَها المصّور التلفزيوني منها:

أ. **الوضوح:** وذلك بأن يكون الشيء المراد تصويره على مسافة معينة من آلة التصوير، وهذه المسافة في مجال الرؤية، وإذا حرص المصوّر على خط مجال الرؤية فإنه يحقق وضوح الصورة من الناحية الفنية، إلا إذا كان هناك سبب معين يدعو إلى خلاف ذلك.

ب. **التناسب:** يجب أن يلم المخرج بقواعد تناسب الصورة بالنسبة لموضوع الظلال.

ج. **التناسق:** يعالج المخرج الألوان المستخدمة سواء في الخلفيات أم الملابس أم.. معالجةً تحد من التناقض النشاز.

د. **الهدوء:** يجب أن يلم المخرج بقواعد الهدوء في الصورة وهي تتلخص بالانعكاسات والانكسارات، وذلك بعدم اللجوء إلى استخدام الأسطح العاكسة للإضاءة، وعدم استخدام الصورة في غير أشكالها الطبيعية كأن يظهر إنسان واقفاً أو مائلاً إلى أحد الجنبين إلا في حالات محدودة.

هـ. **الحجم:** لا بد من أن يتقن المخرج قواعد الصورة من حيث الحجم، وهي تتلخص في أن للصورة العديدَ من الأحجام، وكل حجم يعبر عن شيء معين.

و. **الشكل:** يمكن أن تكون الصورة بأشكال عدة: زاوية موضوعية يرى فيها المشاهد الأحداث كأنه يعايشها من دون أن يراه أحد، وزاوية وجهة النظر من خلالها يتابع المشاهد الأحداث وكأنه مرافق لأحد الأشخاص المشاركين في البرنامج، وزاوية ذاتية تؤدي إلى اشتراك المشاهدين فيما يرونه، مثل حالة الرجوع إلى الماضي لمتابعة الأحداث من خلال عيني الممثل.

3. القواعد الفنية الجمالية لتكوين الصورة:

هناك قواعد واعتبارات عديدة يمكن أن نوضح من خلالها تكوين الصورة أو الكادر:

- تنظيم عمق الشاشة.
- تنظيم منطقة الشاشة.
- تحديد ميدان الرؤية.
- تنظيم الحركة داخل الشاشة وتحديد حركة الكاميرا.

أولاً: تنظيم عمق الشاشة أو عمق المجال Depth of Focus:

عمق المجال في الصورة التلفزيونية يكتسب أهمية كبيرة أكثر من الصورة الفوتوغرافية؛ لأن كاميرا التصوير تسجل موضوعاتٍ وأشخاصاً وأشياءَ قد تتغير أماكنها ومواقعها، كما قد يتغير موقع الكاميرا، ويُقصد بالإخراج في عمق المجال: ترتيب الشخصيات أو الأشياء وفق أبعاد عدة، وجعلُها تؤدي أدوارها وحركتها في حدود المساحة التي تقع داخل منطقة الوضوح للصورة.

- **الأغراض التي يحققها عمق المجال:**

1. يسمح عمق المجال للمخرج بالاستفادة من تحرك الشخصيات والأشياء داخل إطار الصورة، بحيث يقلل من القطع ومن الحركة الزائدة للكاميرا، مثلاً تغير موقع أحد الأشخاص داخل الكادر قد يغني عن التقطيع للانتقال من لقطة قريبة إلى متوسطة أو العكس.
2. يتيح عمق المجال للمشاهدين المساهمة الإيجابية في عملية الإخراج بأن يتابع الشخصيات أو الأشياء التي يرغب في متابعتها دون شخصيات وأشياء أخرى موجودة في إطار الصورة.
3. يعطي عمق المجال إمكانية إدخال أو إخراج شخصيات أو أشياء من إطار الصورة، كأن تدخل إحدى الشخصيات من الأمام، ثم تندمج الشخصية في محور الصورة وتأخذ دورها، وبذلك يمكن أن يُستخدم عمق المجال لإعطاء تأثير درامي فني جميل ومتنوع.
4. يساعد عمق المجال على مضاعفة تأثير المنظر الرئيسي من خلال ظهور المناظر الخلفية.
5. يضع عمق المجال المُشاهدَ في علاقة مع الصورة أقرب إلى العلاقة التي بينه وبين الواقع.

6. تبرز أهمية عمق المجال أكثر عندما لا يستطيع المخرج أو المصوّر التحكمَ في الأحداث وحركتها ونوع اللقطات فيها، مثل الأفلام التسجيلية والبرامج العلمية والإخبارية.

- **قواعد يجب أن يراعيها المصور عند تكوين عمق المجال:**

1. عدم تجميع مجموعة من الناس في خطوط مستقيمة عند أخذ لقطة لهم، ومن الأفضل تكوين الصورة في العمق أي في أبعاد مختلفة.
2. عدم حشد شخصيات أو فنانين في صورة واحدة على نحو يبدو شخص لا ضرورة له وقد ظهر نصفه في الخلفية Back Ground، أو اختفى نصفه وراء شخص آخر في المقدمة؛ لأن المشاهد يتشتت من رؤية شخص غير واضح في خلفية الصورة، فمن الأفضل أن يظهر الشخص كاملاً أو أن يخرج من الكادر.
3. من الضروري شغل المقدمة في اللقطات البعيدة وعدم تركها خالية، ويمكن أن تُشغَل المقدمة ببعض الأشياء مثل قطعة من الأثاث أو مزهرية، وذلك كفيل بأن يبرز الخلفية ويعطي عمقاً depth لتكوين الصورة.
4. في اللقطات فوق الكتف (over shoulder shots) لا ندع رأس شخص يغطي جزءاً من وجه شخص آخر أو يخفيه.
5. عند تكوين الصورة في العمق يجب أن يوضع العمق البؤري للعدسة في الاعتبار، والعمق البؤري هو المسافة التي تمتد بين أقرب نقطة إلى العدسة تقع في منطقة التركيز البؤري وأبعد نقطة عنها يمكن أن تظل في الوقت نفسه داخل منطقة التركيز البؤري، ويتباين العمق البؤري تبعاً للعوامل التالية:

أ. العدسة:

كلما زاد اتساع زاوية العدسة زاد العمق الخاص بها.

ب. المسافة بين العدسة والجسم:

كلما زادت المسافة بين العدسة والجسم زاد العمق البؤري.

ج. قوة الإضاءة:

كلما زادت الإضاءة زاد العمق البؤري.

ثانياً: تنظيم منطقة الشاشة:

يهتم المصور التلفزيوني بتنظيم منطقة الشاشة ليحقق التوازن بين أجزاء المشهد وبين حدود الشاشة، ليكوّن علاقة ثابتة أو غير ثابتة بينهما.

قواعد يجب أن يراعيَها المصوّر عند تنظيم منطقة الشاشة:

1. عند أخذ لقطة كبيرة (close shot) لفرد واحد وهو ينظر إلى اليمين يجب تكوين الصورة بحيث يبدو الشخص وقد انحرفت صورته إلى يسار خط الوسط بدرجة بسيطة والعكس بالعكس، ويطلَق على هذه المساحة النوز رووم Nose Room، والتكوين الجيد للصورة يتطلب أن يكون ثلثا مساحة الكادر أمام اتجاه البصر، أو أمام حركة الأشخاص أو الأشياء ليترك المجال للحركة إلى الأمام.
2. يجب ترك مسافة كافية فوق الرؤوس ضمن الإطار العلوي للكادر، بحيث لا يبدو الرأس ملتصقاً بسقف الكادر، وتسمى هذه المسافة أو الفراغ الهيد رووم Head Room.
3. لا نبالغ دائماً بالتمسك بإظهار كل الأشياء أو الأشخاص كاملين في حالة اللقطات القريبة والمتوسطة، مثلاً يمكن أن نهمل بعض الأجزاء ونبقيها خارج الكادر، مثل ترك جزء من شعر أو قبعة على رأس ممثل، ويمكن أن يقوم المشاهد بإكمال الجزء المتبقي، فيما يعرف بعملية الإغلاق السيكولوجي للصورة.
4. يجب الحرص على وقوع خطوط القطع الطبيعية إما داخل الكادر أو خارجه، ويبلغ عدد هذه الخطوط سبعة وهي: الخط الذي يقع في منتصف المسافة بين العينين وأرنبة الأنف، خط الذقن، خط أسفل الصدر، خط الوسط، خط العورة، خط منتصف الفخذ، خط الركبتين، خط الكعبين.
5. يجب مراعاة الاختلافات الواقعية في أطوال المرئيات مع مراعاة توازن وتناسق الكادر، وقوف شخص طويل أمام شخص قصير يجب أن نختار اللقطة المناسبة، بحيث لا يتم قطع جزء من الشخصين لحساب إظهار الشخص الآخر كاملاً، أو أن يتحرك أحد الشخصين لتلافي هذا الاختلاف كأن يجلس أو ينحني.

6. يجب تفادي اللقطات التي تبدو فيها قطع الديكور وكأنها قد وُضعت فوق رأس الشخص الذي يجري تصويره، ويحدث ذلك عندما تكون تلك القطع على المستوى الأفقي نفسه للشخص والكاميرا معاً.
7. إذا كان من المفروض أن تنظر مجموعة من الممثلين إلى شيء ما خارج الكادر لا يراه المشاهدون، يجب التأكد من أن الجميع ينظرون إلى الاتجاه نفسه وعلى المستوى ذاته.
8. ينبغي الحرص على أن تكون اللقطات الكبيرة خالية من الأشياء التي تشتت تركيز المشاهد.

ثالثاً: تحديد ميدان الرؤية أو حجم الصورة:



يملك المصور والمخرج التلفزيوني وسيلة قيّمة للتعبير لا يملكها المسرح، وهي حرية اختيار البعد عن الموضوع وحرية التنقل من مكان إلى آخر، ففي المسرح يبقى المتفرج محتفظاً دائماً طوال فترة عرض المسرحية بمسافة ثابتة لا تتغير بينه وبين خشبة المسرح، وتبقى بذلك أحجام الممثلين والأشياء ثابتة كما هي، ولا يستطيع المتفرج ملاحظة كل التفاصيل مثل تعابير الوجه، أما في العمل التلفزيوني فيمكن أن تقدم الصورة التلفزيونية تفاصيل وجزئيات من مسافة قريبة ليشاهدها الجمهور، ويمكن أن يركز على الأشياء المهمة، ويُبعدَ الأشياء غير المهمة خارج إطار الصورة.

لا بد من أن يلم المخرج التلفزيوني بقواعد الصورة من حيث الحجم، وأن يوظف الإمكانيات الفنية لعدسة الكاميرا لاختيار اللقطات الفنية الأكثر ملاءمة للموقف وللحدث، واللقطة ببساطة وبتعبير عام هي ما يظهر على الشاشة ويراه المشاهد في لحظة بعينها، وهذه اللقطة تتغير ويحل محلها لقطة أخرى بطريقة من طرق الانتقال يحددها المخرج حسب ما يراه ملائماً لتحقيق أفكاره الخاصة عن تنفيذ الموضوع، وقد تستمر اللقطة ثوانيَ قليلة، أو تستمر دقيقة كاملة أو قد تستمر طوال البرنامج، إذا رأى المخرج أن ذلك هو أحسن الوسائل لعرض موضوعه.

رابعاً: تنظيم الحركة داخل الشاشة وتحديد حركة الكاميرا

لا شك في أن الحركة بشكل عام تعد عنصراً مهماً للجذب وإثارة الانتباه، وكسر الجمود والملل الناتج عن المشهد الثابت أو الصورة غير المتغيرة.

إن مهمة الشخصيات والمخرج هي تأكيد الصفات التعبيرية للحركة، ويمكن للمصوّر أن يركز اهتمامه على إبراز الحركة في الصورة، ولكن إذا كان التكوين الفني داخل الصورة ضعيفاً أو الخلفية back ground غير مناسبة عند ذلك تتحول الحركة إلى مصدر تشويه للصورة.

فالمشهد التلفزيوني الضعيف ناتج عن تكوينات خالية من الفكر والحركة التي لا معنى لها للشخصيات وآلة التصوير، أما المشهد التلفزيوني الجيد فهو نتاج تكوينات فنية مشحونة بالأفكار والحركة، والمعبرة عن معنى، فالحركة الأفقية من الأفضل أن تأتيَ من اليمين إلى اليسار لأنها أكثر ألفة للمشاهد، أما الحركة الرأسية الهابطة فهي تعبر عن الخطر والقوة الساحقة والمدمرة كمساقط المياه، أما الحركة المائلة فهي تعبير عن المقاومة والمعارضة الشديدة وتخطي الصعاب، وهي تُستخدم في المعارك الحربية، أما حركة النوّاس أو البنْدول فهي تعبير عن الرتابة والتوتر والضيق والتردد في فعل شيء ما.

عموماً لا بد لنجاح حركة المنظور داخل الكادر أو الإطار من توافر عناصر عدة مهمة منها:

1. وجود هدف قوي ومبرَّر للحركة، سواء أكانت الحركة للمنظور أم الكاميرا أم الكادر نفسه بمعنى أن تتم الحركة وفقاً لتصور مسبق ورؤية محددة من المخرج.
2. أن تتسم الحركة بالانسيابية والمرونة، بحيث تريح عين المشاهد.
3. أن تتم الحركة في الوقت المناسب من حيث توقيتها أو انتهاؤها، فلا معنى لحركة تبدأ قبل حركة المنظور، أو تستمر بعد انتهاء حركته إلا إذا كان هناك هدف درامي أو تعبيري متعمد.
4. أن يكون للحركة بداية ونهاية محددتان بوضوح، وأن تُثبت الكاميرا لفترة معقولة عند بداية أو نهاية الحركة حتى تستطيع الحركة استيعاب المنظور في هاتين اللقطتين الثابتتين قبل بدء التحريك أو انتهائه.

5. سرعة الحركة يجب أن تتوافق مع طبيعة الفكرة وسرعة إيقاعها وقرار اختيار حجم اللقطة المناسبة خلال هذا التحريك ونوعية الموسيقا، أو المؤثرات الصوتية، أو الصوت المصاحب لهذه الحركة بشكل عام.

يمكن أن تتعدد الحركة في المشهد التلفزيوني على النحو الآتي:

1. مصاحبة شخص أو شيء متحرك حتى يبقى داخل إطار الصورة.
2. خلق وهم الحركة لشيء ثابت مثل حركة خاصة للكاميرا لإحداث الإحساس بوقوع زلزال.
3. وصف مكان أو حدث ذي مضمون مادي أو درامي محدد، مثل مسح ميدان المعركة بعد انتهاء القتال.

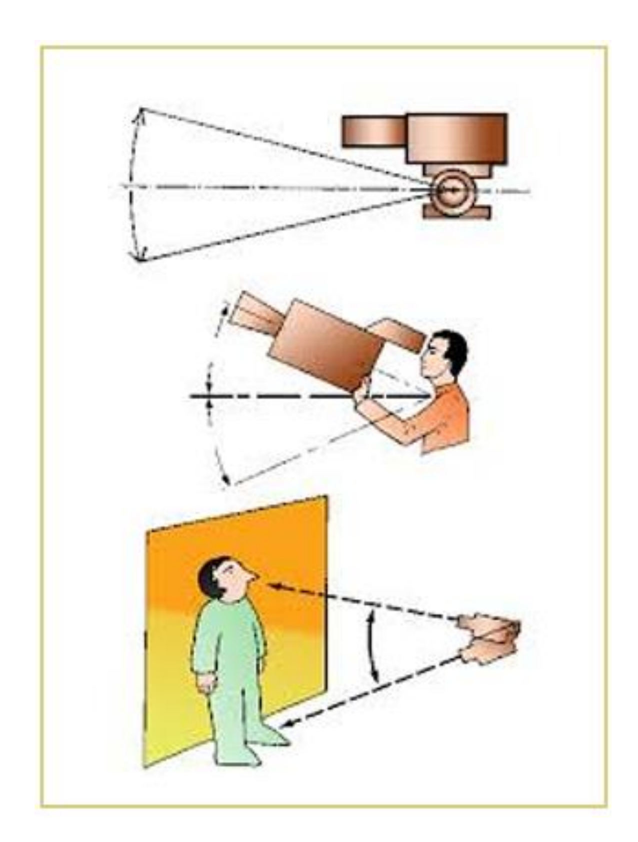
هذه الأنواع الثلاثة تُعد وصفية هنا ليس لحركة الكاميرا قيمة بذاتها بل بما تتيح للمشاهد أن يراه، والحركة لازمة في الحالتين (1 و2) ويمكن إبدالها بسلسلة لقطات منفصلة في الحالة.

4. تحديد العلاقة المكانية بين عنصرين من عناصر الحدث، بين شخصين أو بين شخص وشيء آخر بإدخال شعور بالتهديد والخطر، مثلاً شخص يبتعد عن النار، أو اقتراب حيوان مفترس من شخص، ومحاولة الأخير الابتعاد عنه.
5. التجسيم الدرامي لشخصية أو لشيء يمكن أن يلعب دوراً مهماً في بقية الحدث، مثل اقتراب الكاميرا من قنبلة ستنفجر بعد لحظات.
6. تعبير ذاتي عن وجهة نظر شخصية متحركة، مثل اللقطة المأخوذة من فوق صهوة حصان.

حركات الكاميرا camera movements

يمكن أن تلعب كاميرا التصوير التلفزيوني دوراً رئيسياً في الحركة فتتحرك في كل الاتجاهات يميناً ويساراً، إلى الأمام أو الخلف، أو تتحرك فوق عربة أو رافعة، أو تنزلق على سكة.

عادة يعطي المخرج تعليماته للمصور بتحريك رأس الكاميرا أو الكاميرا أو تغيير البعد البؤري للعدسة لتحقيق أغراض عدة:



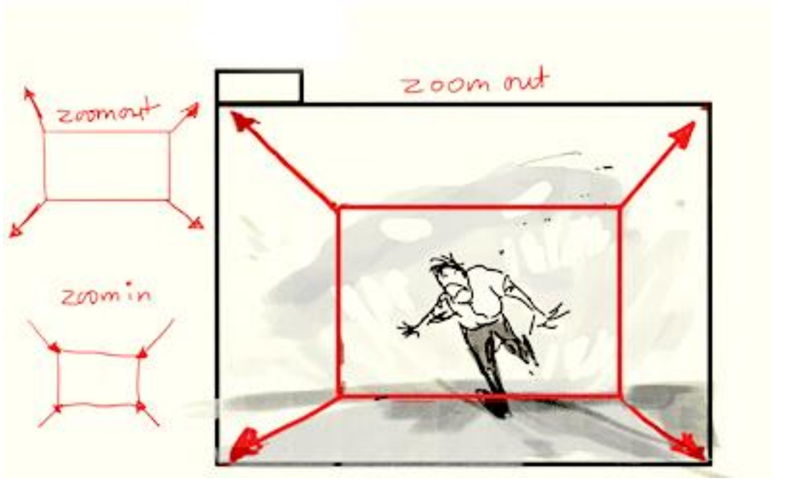
1. للتحرك من لقطة عامة أو متوسطة إلى لقطة أقرب للمنظور.
2. للتحرك من لقطة قريبة للمنظور إلى لقطة عامة أو متوسطة.
3. لتحويل الانتباه عن منظور أو موضوع، أو مجموعة مواضيع إلى موضوع آخر، أو مواضيع عدة.
4. لتنويع التكوين وتحريك المواضيع.
5. للتغيير في التوقيت والإيقاع الدرامي.
6. للحفاظ على منظر قريب للمنظور بينما الأشياء الأخرى في حالة حركة

تتعدد حركات الكاميرا، ولكنها تنحصر في ثلاثة أنواع رئيسية:



1. حركات الكاميرا بتغيير الأبعاد البؤرية للعدسة.
2. حركات الكاميرا بتغيير اتجاه رؤية الكاميرا (رأس الكاميرا) دون تغيير موقعها.
3. حركات الكاميرا بتغيير مكانها.

أولاً: حركة الكاميرا التلفزيونية بتغيير الأبعاد البؤرية للعدسة /الزووم/:



حركة الزووم zoom تستهدف تقريب المنظور، وهي حركة لا تحتاج إلى إعادة ضبط المسافة بين الكاميرا والمنظور، وتمتاز هذه بالسرعة وإمكانية تنفيذها في أي موقع تصويري، ولحركة الزووم حالتان zoom–in، وهي حركة الاقتراب السريع من المنظر، وzoom–out وهي حركة الابتعاد السريع عن المنظر، وعند استعمال عدسة الزووم العادية نلاحظ أننا نفقد مساحات تحيط بالصورة، وذلك لأن مجال الرؤية يتقلص باستمرار كلما تقدم الزووم إلى الأمام، والعكس بالعكس صحيح أيضاً، فعند تنفيذ zoom out بواسطة العدسة نفسها فإننا نرى مساحات أكبر من الصورة، وهناك حالة أخرى عند استعمال جهاز خاص يسمى /DVE/، حيث يمكن للمونتير أن يبدأ نقطة دقيقة على الشاشة ثم يقوم بعمل ZOOM IN إلى أن يصبح حجمها بحجم الشاشة، والعكس بالعكس في حالة استخدام zoom out، مما يعني أن الفرق بين استعمال العدسة وجهاز /DVE/ هو أنه وباستعمال الأخير فإن الصورة كلها إما تتمدد أو تتقلص من دون زيادة أو فقد أي جزء منها.

قواعد إخراجية تتعلق بعملية Zoom:

لا داعي للإفراط في استخدام العدسة الزووم zoom كبديل للحركة الأمامية أو الخلفية للكاميرا.

ثانياً: حركة الكاميرا بتغيير اتجاه رؤية الكاميرا (رأس الكاميرا) دون تغيير موقعها:

تتنوع حركة رأس الكاميرا دون تغيير موقعها لتشمل:

1. حركة البان Pan:

تعني حركة رأس الكاميرا إلى اليمين Pan Right، أو إلى اليسار Pan left، وتُستخدم هذه الحركة لتغطية حركة جسم ما، وتشبه حركة رأس الإنسان إلى اليمين أو اليسار لمراقبة جسم يتحرك.

2. حركة التيلت Tilt:

وهي حركة رأس الكاميرا على الحامل إلى الأعلى tilt up، أو إلى الأسفل tilt down، وهذه الحركة أيضاً كما في حركة البان pan تستهدف استعراض المكان، أو متابعة منظور متحرك من الأعلى إلى الأسفل، أو بالعكس.

قواعد وملاحظات ينبغي مراعاتها عند تنفيذ حركتي البان Pan والتيلت tilt:

1. عدم تحريك الكاميرا أفقياً Pan أو إلى الأمام أو الخلف إذا كانت العدسة المستخدمة ذات زاوية أفقية يزيد مجالها عن 40 درجة، فاستخدام العدسات ذات الزاوية الواسعة جداً غالباً ما يؤدي إلى انحناء أو تقوس الخطوط المستقيمة سواء الرأسية منها أو الأفقية، وبالرغم من صعوبة ملاحظة ذلك مع ثبات الكاميرا إلا أن ذلك يبدو واضحاً فور البدء في تحريك الكاميرا، مما يعطي تأثيراً سيئاً على الصورة.

2. يفضل تجنب الحركة الأفقية السريعة fast pan، وذلك لأن هذه الحركة تؤدي إلى اهتزاز المنظر واندفاعه مما يعطي تأثيراً مشوشاً، إلا إذا كان الهدف إحداث تأثيرات درامية خاصة.

3. لا يجب تحريك الكاميرا إلى الخلف tracking back، إلا في حالة تصوير مجموعة تزداد اتساعاً في أثناء حركة الكاميرا، أو إذا فرض الحدث أو الحوار تحريك الكاميرا إلى الخلف، مثلاً لدينا لقطة متوسطة لشخص جالس، فإذا نهض هذا الشخص واقفاً، ففي هذه الحركة مبرر كافٍ لابتعاد الكاميرا حتى تشمل الصورة حركته وهو يقف، وهذه من الحركات الصعبة على المصور

لأن عدم اختيار الوقت الملائم سيكون له أثر سلبي، فإذا أسرع المصور في تنفيذ الحركة قبل الوقت ستبدو بلا مبرر وتشتت تركيز المشاهد، وإذا تأخر في توقيت الحركة سيخرج رأس الشخص المراد تصويره من الكادر في أثناء وقوفه، أو في حالة أخرى كأن يطلب شخص من شخص أو أكثر أن ينظروا إلى جمال وروعة منظر ما فترجع الكاميرا إلى الخلف لتأخذ لقطة شاملة، ويكون ذلك بمثابة استجابة لما تطلبه عين المشاهد.

4. يجب تنفيذ حركة البان pan بسلاسة وثقة واتزان، وبنعومة بحيث لا يكون هناك اهتزازات، تزعج عين المشاهد.

5. عند متابعة حركة شخص أو أي شيء آخر بحركة بان pan، من الأفضل أن تسبقه الحركة وتحتفظ دائماً بالمسافة نفسها، وعند متابعة حركة عدد من الأشخاص أو أشياء متعددة يجب التركيز على مركز الاهتمام في الكادر ولا ندعه يهرب في أثناء حركة البان pan.

6. لا ينبغي استخدام حركة البان مع اللقطات الكبيرة، فذلك أدعى لاهتزاز الصورة وخصوصاً إذا كان التصوير بالعدسات المقربة (العدسات الطويلة).

7. عادة يُستخدم القطع من لقطة إلى أخرى بقصد إسراع الحركة فيه، بينما تُستخدم حركة البان بقصد إبطاء حركة المشهد.

8. قد تُستخدم حركة البان في منظر ثابت لزيادة سرعة الإيقاع أو زيادة الإحساس بالتوتر.

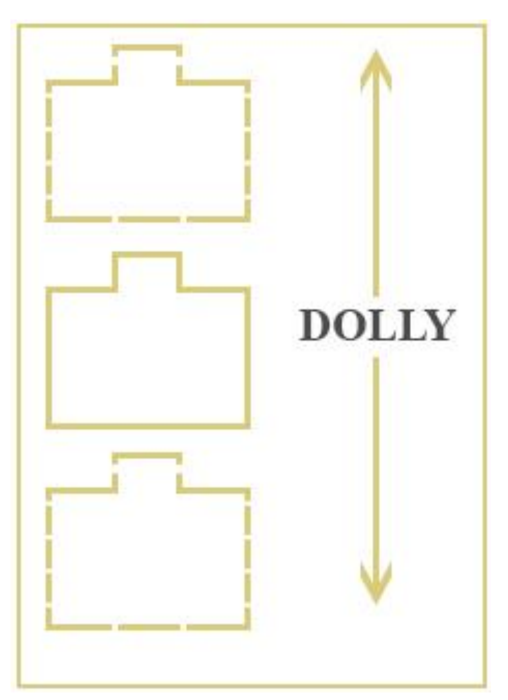
9. إن السرعة الظاهرة لحركة شخص أو شيء ما يمكن زيادتها إذا استخدمنا البان في عكس الاتجاه الذي يتحرك فيه، كما يمكن إبطاء السرعة إذا تحركنا بالبان في اتجاه الحركة نفسه.

10. يمكن استخدام حركة البان السريع جداً في تغيير المنظور المفاجئ، ويعطي انطباعاً أن شخصاً كان ينظر في اتجاه، وفجأة يحول رأسه إلى الاتجاه الآخر.

ثالثاً: حركة الكاميرا بتغيير موقعها:

يمكن تنفيذ حركات عدة للكاميرا بتغيير موقعها وهي:

1. الدوللي dolly:



وتعني حركة الكاميرا والحامل معاً وبشكل مستقيم إلى الأمام أو إلى الخلف، وذلك لتقريب أو إبعاد الجسم، وتنقسم حركة الدوللي إلى dolly–in للاقتراب من المنظور، و dolly–out للابتعاد عن المنظور، ويطلَق مصطلح zoom الزووم على الدوللي السريع جداً، ويُطلق أحياناً مصطلح الشاريوه على حركة الكاميرا على عربة جر.

قواعد وملاحظات خاصة بحركة الدوللي:

- يمكن إعطاء التأثير ببطء حركة الشخص أو الشيء الذي يتوجه إلى الكاميرا من خلال تحريك الكاميرا في اتجاه الشخص في الوقت نفسه، والعكس بالعكس.
- تتطلب حركة الدوللي أرضاً ملساء سواء أكانت الكاميرا محمولة على كتف أو على حامل حتى لا تهتز الكاميرا.

2. حركة الترافلينغ travelling:



وهي عبارة عن تحريك آلة التصوير فوق عربتها متجهة نحو الشخصيات، أو مبتعدة عنهم، أو مصاحبة لهم في حركتهم، على أن تثبت الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير آلة التصوير.

ويندر استخدام الترافلينغ العمودي ويُستخدم في حالة مصاحَبة شخصية أو شخصيات في حالة حركة، أما الترافلينغ الجانبي فغالباً له دور وصفي، أما الترافلينغ إلى الخلف فيمكن أن يكون له معانٍ عدة منها:

أ- عند ختام المشهد: حيث تتراجع الكاميرا إلى الخلف وتتوقف عند لقطة ذات منظر عام.

ب- ابتعاد المكان: مثل اللقطة المأخوذة من شيء يتحرك مخلفاً وراءه مكاناً يأخذ بالابتعاد.

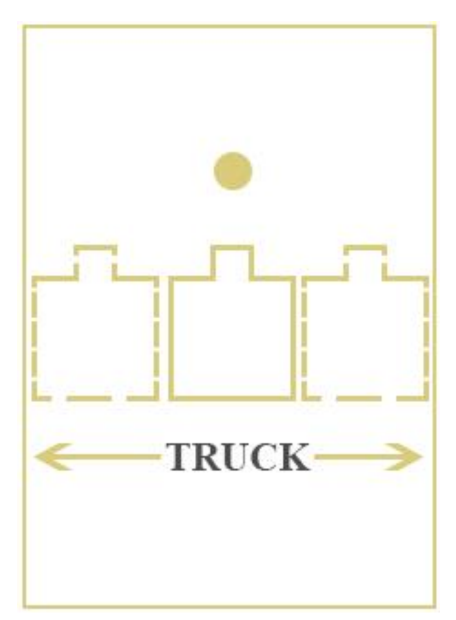
ت- مصاحبة شخص يتقدم.

ث- إحساس بابتعاد الشخص عن المكان وانفصاله عنه.

أما حركة الترافلينغ إلى الأمام فيمكن أن تؤديَ العديد من الوظائف التعبيرية بينها:

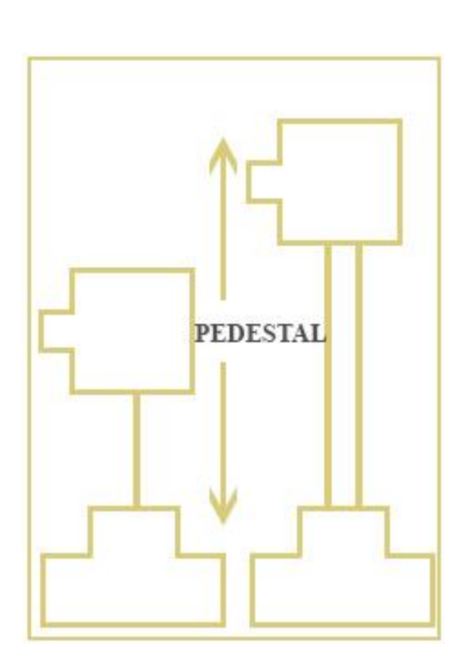
1. تركيز الانتباه والنظر إلى أهمية شخصية أو شيء ما، وذلك من خلال الاقتراب منه.
2. التعبير عن التوتر والانفعال عند شخص.
3. تجسيد عنصرها بالنسبة إلى بقية الأحداث، مثل اقتراب الكاميرا من قنبلة ستنفجر بعد لحظات.

3. حركة التراك truck:



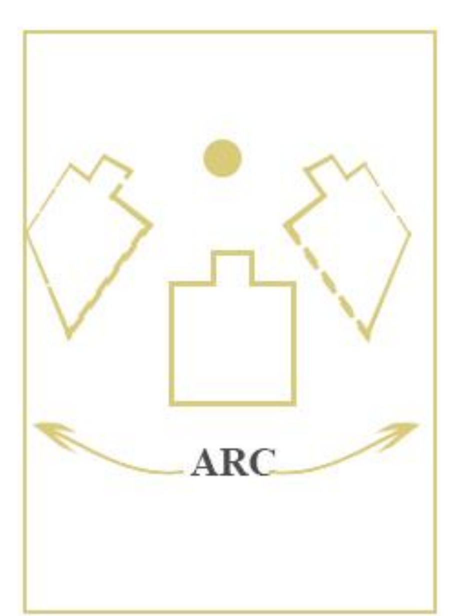
تُنفذ هذه الحركة بتحريك الكاميرا والحامل معاً، وبشكل مستقيم إلى اليمين truck right، أو إلى اليسار truck left، وتُستخدم هذه الحركة عند متابعة الجسم المتحرك، وهي حركة تشبه حركة البان pan.

4. حركة البيديستال Pedestal:



وتعني حركة الكاميرا مع حاملها إلى الأعلى pedestal up أو إلى الأسفل pedestal down عن طريق رافعة هيدروليكية أو يدوية، أو من خلال حركة الكاميرا المحمولة على الكتف إلى الأعلى أو الأسفل، وهذه اللقطة غالباً ما تُستخدم في بداية التصوير، حيث يحدد المخرج مستوى النظر للقطة بناءً على الموضوع والهدف منها، وهي حركة تتشابه مع حركة التليت tilt.

5. حركة القوس أو آرك Arc:



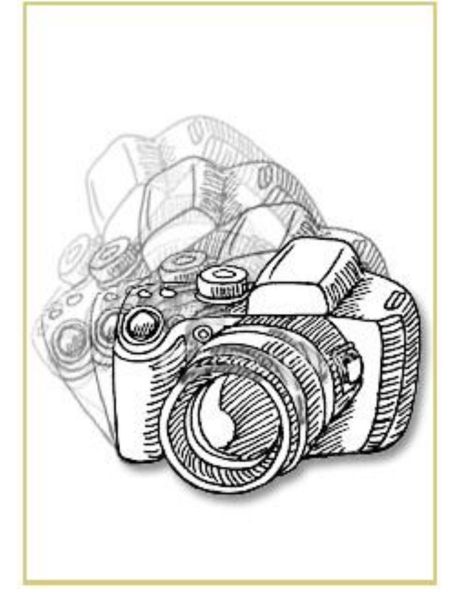
وتتم بتحريك الكاميرا مع الحامل إلى اليمين arc right أو اليسار arc left بشكل دائري أو نصف دائري لتغطية الشخص أو الشيء المراد تصويره من جميع جوانبه، ويمكن لهذه الحركة أن تعطيَ إحساساً للمشاهد بأنه يتحرك حول المنظور ليتعرف عليه.

6. حركة الرافعة الكرين crane:



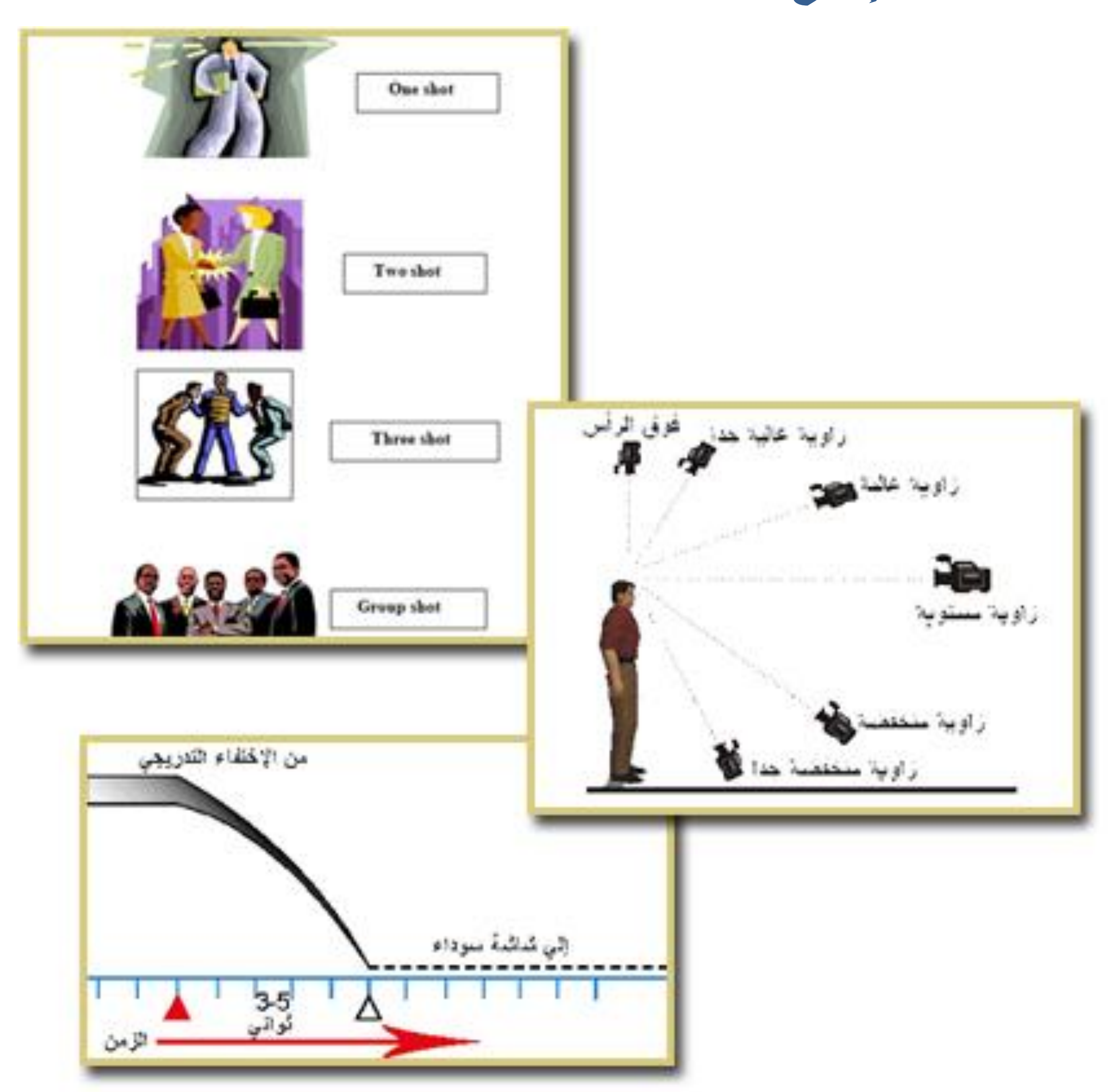
وهي حركة نادرة وغير طبيعية، وتُستخدم غالباً في الدراما ونادراً ما تستخدم في الأفلام الوثائقية أو التسجيلية، وتُعد مزجاً بين حركات البان والتيلت والترافلينغ.

7. الحركة المهتزة للكاميرا:



اهتزاز الكاميرا بمختلف طرق الاهتزاز المنتظم وغير المنتظم، قد يكون له هدف درامي مثل الإحساس باهتزاز الطائرة قبل سقوطها، أو حدوث زلزال.. إلخ.

ثانياً- عناصر الإخراج:

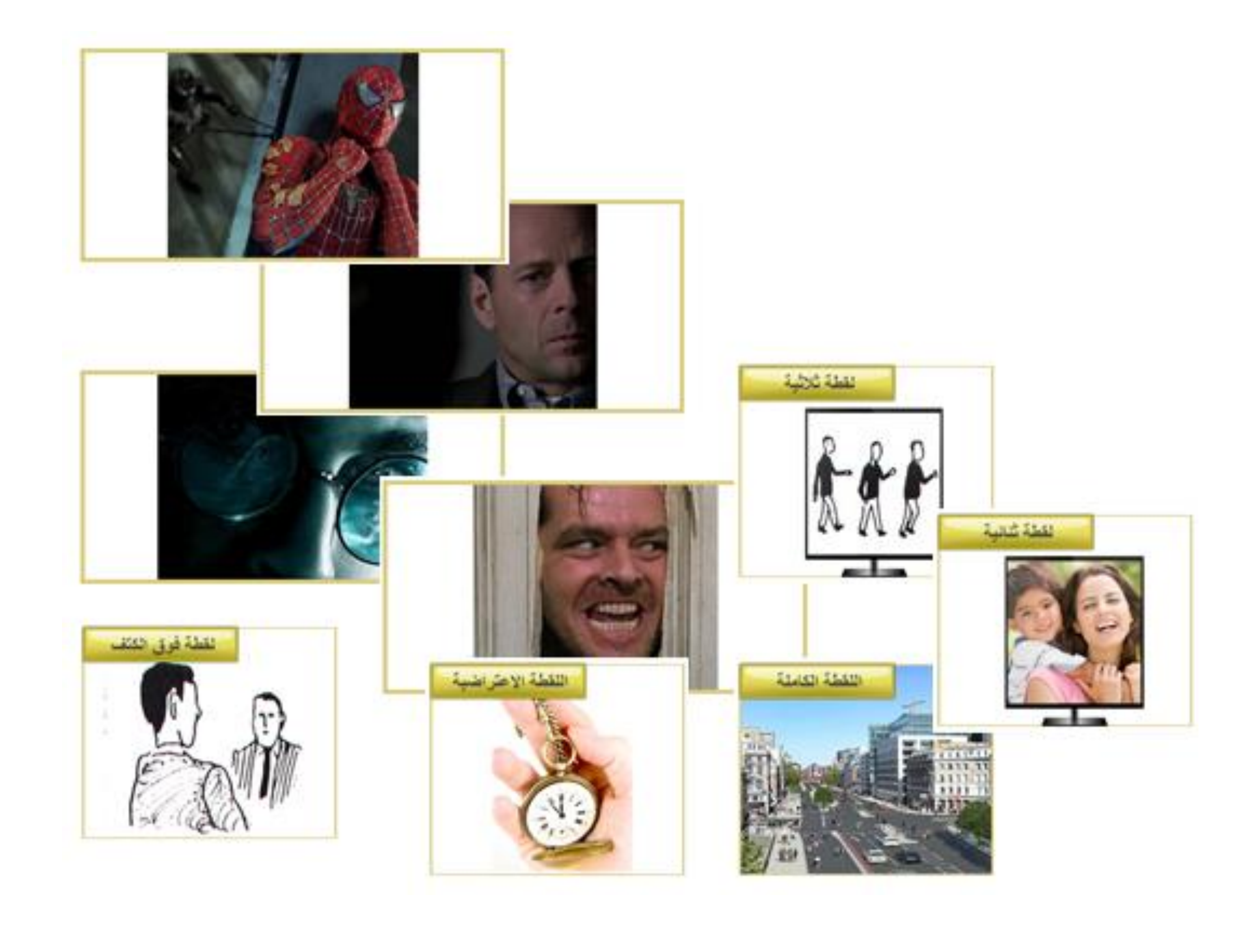


من أهم واجبات المخرج التلفزيوني ضرورة تحديد حجم أو نطاق اللقطات التي ستظهر متعاقبة على الشاشة، ثم تحديد أشكال الانتقال من لقطة إلى أخرى، ويمكن أن نتحدث عن العنصرين الأساسيين من عناصر الإخراج وهما:

- اللقطات وزوايا الكاميرا Shots.
- النقلات Transitions.

- **اللقطات Shots:**

حجم المنظر في الصورة التلفزيونية (اللقطة) تحدده المسافة بين آلة التصوير والموضوع، والبعد البؤري للعدسة، وهناك علاقة بين حجم اللقطة وطولها، وهذا الطول تحدده ضرورة إتاحة الوقت الكافي للمتفرج لإدراك مضمون اللقطة، ولهذا تكون اللقطة ذات المنظر العام عادة أطول من اللقطات ذات المنظر الكبير.



وتنقسم اللقطات حسب حجمها على النحو التالي:

1. **اللقطة القريبة أو القصيرة close up (C.U):**

هذه اللقطة أكثر اللقطات ملاءمة لشاشة التلفزيون الصغيرة المساحة، وتُستخدم هذه اللقطة لنقل المشاهد وتقريبه من العرض الذي يراد التركيز عليه، ومن ثم فإنها تُظهر الشيء كبيراً وواضحاً، ويستخدمها المخرج لجذب اهتمام المشاهد نحو قطعة بذاتها أو تعبير بعينه في المشهد، ويُبرز هذا النوع من اللقطات ردود الأفعال التي تعبر عن الملامح، وبذلك تكشف روحَ الشخصية

ومزاجها، لذلك يسميها البعض (لقطة رد الفعل Reaction Shot)، وتُستخدم في التمثيليات وغيرها من البرامج التي تحتاج إلى إبراز المشاعر والعواطف.

ويمكن أن تُقسم اللقطة القريبة إلى أنواع عدة:

أ. لقطة متناهية الكبر أو القُرب (ECU) Extreme Close:

تُبرز هذه اللقطة جزءاً من الوجه، أو أحد الأعضاء والملامح، وتُستخدم في البرامج العلمية والتعليمية، وفي الأفلام التسجيلية بغرض التحليل.



ب. لقطة كبيرة أو قريبة جداً (VCU) Very Close Up:

هذه اللقطة تُظهر مساحة من الوجه من منتصف الوجه إلى ما فوق الذقن تقريباً.



ج. لقطة كبيرة (BCU) Big Close Up:

وهي لقطة للوجه كاملاً.



د. لقطة قريبة (CU) Close Up:

يظهر في هذه اللقطة مساحة من أعلى الرأس مباشرة إلى ما فوق الصدر (الأكتاف) لشخصية واحدة مع قليل من التفاصيل في الخلفية لأغراض تكوينية أو موضوعية أو نفسية.. إلخ.

يُشار إلى أن الإكثار من اللقطات الكبيرة أو القريبة يؤدي إلى شعور المشاهد بعدم التأكد من المكان وتحديده، لذا فإنها عادة ما تكون مرتبطة بلقطات عامة (لقطات المكان) تعطي المعلومات الضرورية اللازمة عن الموقع والإحاطة بالموقف عامة.



2. **اللقطة المتوسطة (M.S) Medium Shot:**

وهي لقطة تركز أساساً على الحجم دون البيئة المحيطة، وعلى هذا يكون الحجم هو محور الاهتمام للمشاهد، وتُستخدم في إبراز العلاقات بين الأشخاص وإن كانت لا تحقق التركيز النفسي الذي توفره اللقطات الكبيرة أو القريبة، ويستطيع المخرج من خلال استخدام هذه اللقطة أن يستخرج من المشهد مضمونه الكامل للصراع الدرامي؛ لأن اللقطة المتوسطة تستطيع المحافظة على تغيرات الوجه والحركات الجسمانية، وهي على أنواع عدة:

أ- لقطة متوسطة قريبة (كبيرة) (MCU) :Medium Close Up

تُعرف باسم لقطة الصدر Chest Shot، ويظهر فيها مساحة الجسم من أعلى الرأس إلى أسفل الصدر.



ب-لقطة متوسطة (M.S) Medium Shot: يظهر فيها مساحة الجسم من أعلى الرأس إلى الوسط.
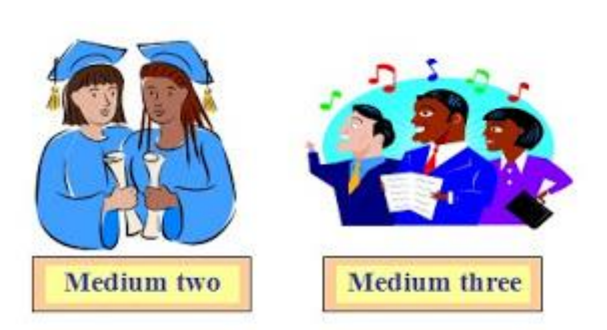


ج-لقطة الركبة Knee 3/4 Shot: تصوّر هذه اللقطة ثلاثة أرباع الجسم، وعُرفت هذه اللقطة (بلقطة هوليوود) لكثرة استخدامها من قبل مخرجي هوليوود في الثلاثينيات والأربعينيات، والآن أغلب المخرجين لا يفضلونها، وتُظهر مساحة من الجسم تنتهي أسفل الركبتين مباشرة.



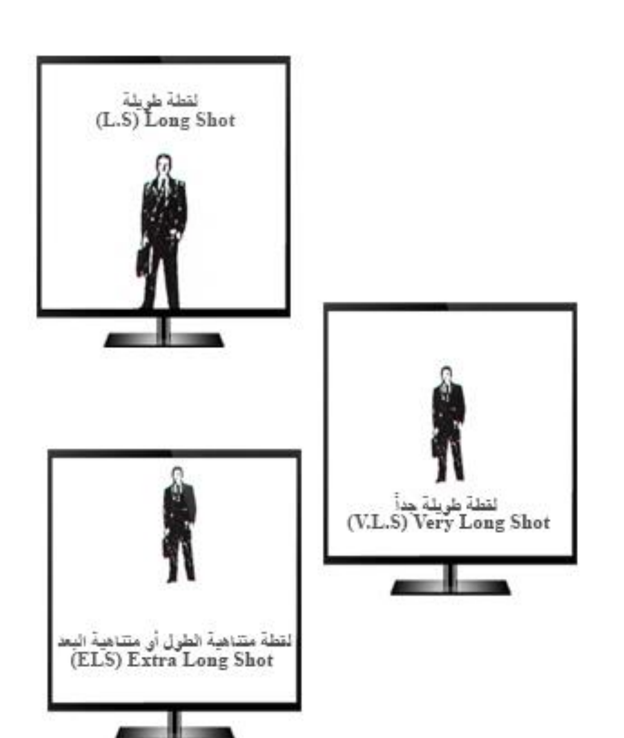
د- لقطة متوسطة طويلة (MLS) Medium Long Shot أو (FLS) Full Length:



تُستخدم لتصوير الجسم كاملاً مع وجود مساحة قصيرة أعلى وأسفل الجسم.



3. االقطة الطويلة **Long Shot (L.S)**:



نستطيع الانطلاق من قاعدة عامة بأن كل مشهد يقدم للمشاهد مكاناً جديداً، يُفضل دائماً أن يبدأ بلقطة بنائية توضح العلاقة المكانية بين الأشخاص والأشياء والمستويات الخلفية، ثم يعقبها لقطات قريبة مختلفة الأحجام للأشخاص والأشياء لفحصها والتعرف عليها عن قرب.

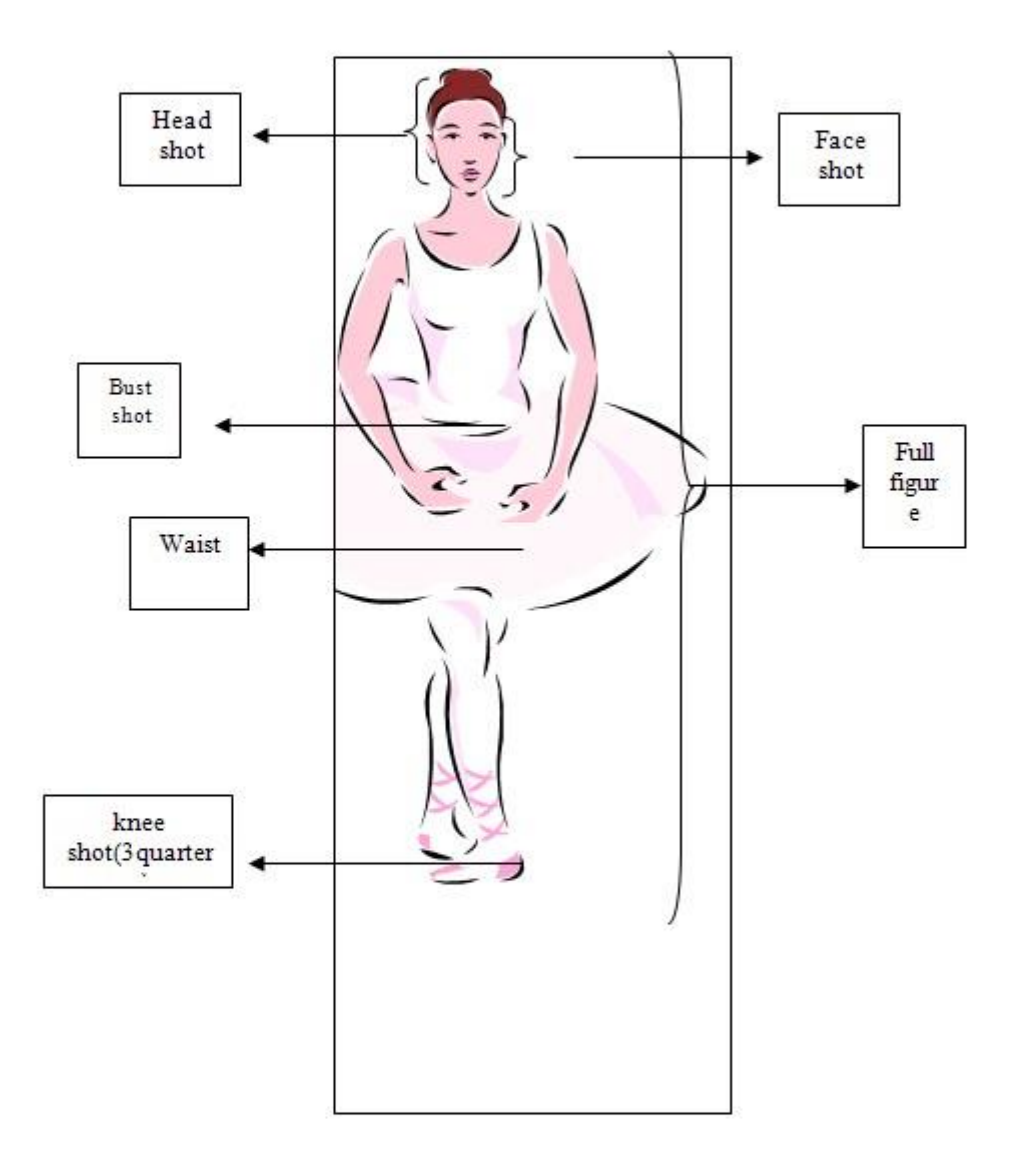
عادة يلجأ المخرج إلى استخدام اللقطة الطويلة ليظهر الأشخاص بكامل قوامهم والمساحة الكافية لحركتهم، حيث تُظهر هذه اللقطة للمشاهد أكبر قسم من المنظور، ومن ثم فإن

استخدامها يرتبط بمدى الحاجة إلى إطلاع المشاهد على المشهد بأكمله وبيان العلاقة التي تربط بين أجزائه المختلفة، إذن يمكن أن تكون هذه اللقطة تأسيسية أو افتتاحية، وفي الأعمال التلفزيونية تُستخدم لتصوير المعارك والتظاهرات.. إلخ، وهي ثلاثة أنواع:

أ- لقطة طويلة Long Shot (L.S).

ب- لقطة طويلة جداً Very Long Shot (V.L.S).

ت- لقطة متناهية الطول أو متناهية البعد Extra Long Shot (ELS): وتُشعر المشاهد بأنه على مسافة بعيدة عن الأشياء المنظورة.



هذه التقسيمات الأكثر شيوعاً للقطات، ولكن هناك تقسيمات أخرى للقطات منها:



- **اللقطة الكاملة:**

تُستخدم عند عرض كامل للمكان الذي يدور فيه الحدث بكامله مثل عرض المدينة بكاملها أو الشارع بكامله.



- **لقطة فوق الكتف أو أعلى الكتف أو خلف الكتف over the shoulder shot:**

يتم فيها تصوير شخص يواجه الكاميرا من فوق كتف شخص آخر، فيظهر جزء من رأس أو وجه الشخص الذي يدير ظهره للكاميرا.



- **اللقطات الاعتراضية:**

عادة هي لقطات كبيرة تصور الأشياء مثل عنوان في صحيفة أو قصة مطبوعة أو ساعة.. وتتداخل بين اللقطات من أجل احتياجات الحبكة أو الحدث.

- **لقطة ثنائية (Two Shot (2S:**

يظهر فيها شخصان فقط.



- **لقطة ثلاثية (Three Shot (3S:**

تضم فيها ثلاثة أشخاص ضمن حدث أو مشهد درامي.





One shot



Two shot



Three shot



Group shot

- **زوايا اللقطة: Shooting Angle or Camera Angle:**

تُعد زاوية الكاميرا هي الزاوية نفسها التي يرى منها المشاهد الأحداث، وتلعب دوراً مهماً في التعبير عن الحالة المزاجية أو النفسية للشخص أو إعطاء نوع من الانطباع التأثيري للأشياء، وهناك زوايا عدة للكاميرا:

1. الزاوية الموضوعية objective angle أو زاوية مستوى العين:

تُعد أكثر الزوايا المستخدمة في التصوير البرامجي، وتُستخدم في الدراما عندما نريد توضيح الفكرة الدرامية بشكل متوازن وموضوعي دون الرغبة في توظيف هذه الزاوية نفسياً.

عند التصوير بزاوية موضوعية توضع الكاميرا على ارتفاع يوازي ارتفاع المنظور الرئيسي في الكادر.

2. اللقطة المرتفعة أو العالية High angle:

يتطلب تنفيذ هذه اللقطة ارتفاع الكاميرا عن مستوى المنظور، وذلك بالعرض المائل للحدث، وهي تقلل من أهمية المنظور المصوَّر وتهتم بما يحيط به، فهي تعطي إحساساً بصغر حجم المنظور أو ضعفه أو ضآلته، وفي الدراما، وفي الوقت نفسه تقوم الزاوية العالية بعمل حيلة نفسية على الجمهور فهي تمنحه وهماً يشبه السمو الإلهي الذي ينظر من الأعلى ويتمتع بمشاهدة الشخصيات التي تبدو ضعيفة أو حمقاء أو صغيرة.

3. اللقطة المنخفضة Low angle:

تظهر الصورة من هذه الزاوية ذات ملامح تبدو كبيرةِ بطريقة مبالغ فيها لدرجة التعظيم للحدث أو الشخصية، وتساعد هذه الزاوية في الإسراع بالحدث عندما يكون منظور الموضوع في لقطة متوسطة ويقترب إلى لقطة قريبة أو لقطة كبيرة، ويمكن لهذه اللقطة أن تعطيَ للجمهور إحساس طفل ينظر إلى شخص أكثر طولاً وضخامة.

4. الزاوية الرأسية:

ترى الكاميرا المنظور من زاوية إسقاطية عالية فوقية للمنظور، وهي تفيد في التعرف على طبيعة الديكور، أو المنظر الطبيعي أو بعض الأماكن كالملاعب مثلاً.

5. الزاوية الجانبية:

تلعب الزاوية الجانبية دوراً في إعطاء بعد ثالث للصورة على خلاف الزاويتين العالية والمنخفضة اللتين تميلان إلى تسطيح الصورة، فالزاوية الجانبية تربط الموضوع بخلفيته وما يحيط به، ليكتسب عمقاً وبعداً بصرياً.

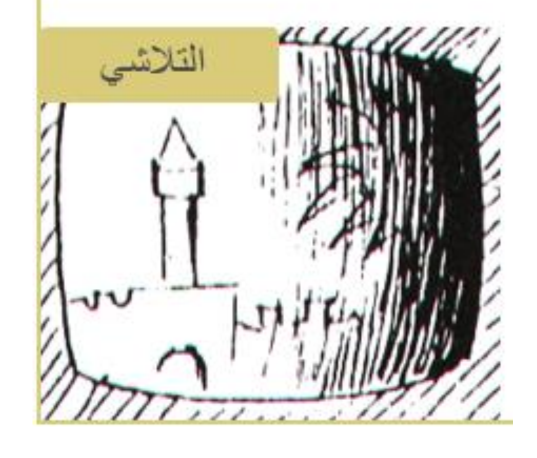
وهناك زوايا أخرى للكاميرا، ولكن كلها يجب أن تخضع للمبررات الدرامية والنفسية والحركية.

- **النقلات Transitions:**

تُعد النقلات أحجار الزاوية في بناء العمل التلفزيوني، ويقوم المخرج بتحديدها بعد تحديد اللقطات، وتُقسم النقلات إلى أنواع عديدة كالتالي:

أ. **الظهور fade in والتلاشي fade out:**



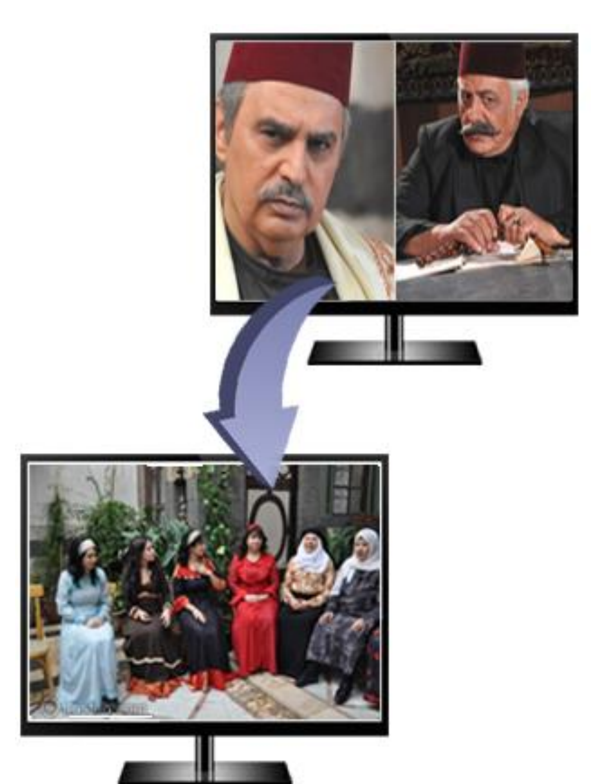


عند استخدام المخرج لنقلة الظهور fade in يبدأ من شاشة فارغة تماماً، ثم تأخذ الصورة التالية من الكاميرا الثانية في الظهور شيئاً فشيئاً على الشاشة، أما عند استخدام التلاشي fade out تتلاشى الصورة إلى أن تصل إلى السواد أو البياض أي الفراغ، ويستخدم المخرج مزيجاً من الظهور والتلاشي للتعبير عن مرور فترة زمنية بين مشهدين يقعان في المكان والمنظر نفسيهما.

قواعد تُراعى في الظهور والتلاشي:

التلاشي دائماً يكون مع إيقاع الموسيقا وليس ضدها، كما يكون دائماً في نهاية الإيقاع الموسيقي وليس في وسطه، وهناك استثناءان وذلك عندما تتلاشى الموسيقا برفق تدريجياً في خلفية الحوار، أو مع أي صوت آخر غير معروفة نهايته، أو إذا أُغرقت الموسيقا بصوت آخر قوي ومؤثر.

ب. القطع cut:



عبارة عن نقل مفاجئ من كاميرا إلى كاميرا أي من صورة إلى صورة، ويُستعمل في حالة حدوث أي فعل في مكان يختلف عن المكان الذي حدث فيه الفعل في المشهد السابق مع حدوث الاثنين في وقت واحد، وفي هذه الحالة يتجنب المخرج استخدام الظهور أو التلاشي أو المزج.

قواعد تُراعى في القطع:

1. القطع cut دائماً مع إيقاع الموسيقا وليس ضدها.
2. لا يجب القطع بين كاميرتين متحركتين، وبالذات بين الكاميرات المتحركة حركة أفقية Panning Cameras، أو بين كاميرا متحركة وأخرى ثابتة، فالقطع بين الكاميرات المتحركة يسبب أثراً غير مريح للعين، وهناك استثناء لهذه القاعدة أن تكون الكاميرتان متحركتين في الاتجاه والسرعة نفسيهما.
3. القطع دائماً وبقدر الإمكان في الحركة داخل الكادر، فالقطع عندما يكون مضمون البرنامج حركة جلوس أو وقوف أو دوران أصح من أن يكون المضمون ثابتاً، ويجب أن يكون توقيت القطع دقيقاً (من دون تقديم أو تأخير)، بوجه عام القطع بين موضوعين متحركين أفضل من القطع بين موضوعين ثابتين.
4. في الحوار لا يبالَغ في التمسك بضرورة القطع عند نهاية الكلام.
5. تجنب القطع من لقطة بعيدة جداً Very Long Shot إلى لقطة كبيرة big long shot للشخص نفسه، ويُستحسن أن يسبق اللقطة الكبيرة لقطة أخرى متوسطة.

6. عند القطع بين لقطتين لحديث هاتفي يجب أن يظهر الطرف الأول وهو ينظر إلى يمين الكادر بينما يظهر الطرف الآخر وهو ينظر إلى يساره.
7. عند القطع من كاميرا إلى أخرى يجب عدم إظهار الشخص وكأنه قفز من أحد جانبي الكادر إلى الجانب الآخر.
8. في حالة تتابع القطع المتعارض cross–cutting الذي يقطع بين لقطتين وتعود فيها من الأولى إلى الثانية مرة تلو الأخرى، من الأفضل استخدام اللقطات المتوافقة مع بعضها matched shots والمتكاملة، حتى لا يكون القطع منفراً ومشوشاً.

ج. المزج mix أو ديسولف dissolve:

تُستخدم هذه الوسيلة فيما يقابل إطفاء الأنوار على المسرح ثم إضاءتها على منظر جديد دون إسدال الستار، والمعنى المقصود هو أن حدثين يدوران في وقتين أو مكانين مختلفين، وأن التغيير الذي طرأ طفيف جداً، وعادة لا يستخدمه المخرج عند استمرار الحدث.



قواعد تُراعى في المزج:

1. لا يفضل المزج السريع الذي يخلو من أي معنى، ويمكن قبول ثانيتين كحد أدنى وثلاث كحد أقصى.
2. لا يجب المزج بين الكاميرات المتحركة، وبخاصة المتحركة حركة أفقية، أو من كاميرا ثابتة إلى أخرى متحركة، وبالعكس، وهناك استثناء لهذه القاعدة إذا كانت الكاميرتان تتحركان في اتجاه واحد وبالسرعة البطيئة نفسها.
3. لا يمكن أن يغطيَ المزج غيرُ الصحيح عيوب القطع غير الصحيح.

د. الفلاش باك flash back:

يُستخدم للتعبير عن الاختلاف الكبير في الزمان والمكان.



هـ. التراكب imposition:

تظهر صورتان فوق بعضهما على الشاشة في الوقت نفسه، ويمكن استخدام التراكب في مشاهد الأحلام والإعلانات التجارية بأن توضع الشعارات فوق الصور أو المناظر.





و. المسح wipe:

يُعد المسح أكثر وسائل الانتقال التي يلاحظها المشاهد بمجرد رؤيتها؛ لأنها وسيلة مصطنعة، وهو تأثير بصري زخرفي يفيد في الانتقال من لقطة إلى أخرى، وهو عملية إزاحة صورة بأحد الأشكال الزخرفية لتحل محلها صورة أخرى، والمسح شكل من أشكال المؤثرات البصرية الإلكترونية التي تقلل من رتابة البرنامج وتقدم معطيات جديدة للكادر، كما أنه يستطيع الربط بين أجزاء أو جوانب الفكرة المعروضة، ولأن أشكال المسح مختلفة بشكل واضح لذا أضيفت إلى جهاز المازج الإلكتروني أشكال عدة للمسح wipe patterns تختلف من جهاز إلى آخر، وهي تتولد من مولد أشكال المسح pattern generatorواختصاره P.G.

ويمكن أن تُعِد أن المسح يشبه الاختفاء والظهور التدريجي لأنه يشير إلى نهاية مشهد وبداية مشهد آخر، ويختلف عنه في أنه لا يضع نهاية للبرنامج، ولكنه ببساطة يلفت النظر إلى المشهد التالي.

يُستعمل المسح غالباً في المباريات الرياضية، فعندما يكون هناك حاجة إلى إعادة جزء من المباراة يتم الانتقال من التصوير الحي إلى الجزء المعاد عن طريق المسح، كما يُستخدم هذا التأثير البصري في برامج المنوعات والإعلانات والأفلام التسجيلية.

وإذا توقف شكل المسح في منتصف الطريق، فإنه يخلق مؤثر الشاشة المنقسمة split screen، وهذا المؤثر مفيد جداً عندما يكون المطلوب رؤية عنصرين أو أكثر في الوقت نفسه، وهو يُستخدم أكثر عندما يكون هناك محادثة هاتفية بين شخصين، ولذلك فإن كل شخص يظهر في جانب من الشاشة وكأنه يحادث الشخص الآخر، وقد تُستخدم الشاشة المنقسمة لعرض عنصر واحد ولكن من زوايا مختلفة، أو لعمل مقارنة بين عنصرين، أو لعمل مقارنة بين نسخ مختلفة، وأخيراً يمكن أن تُستخدم لعرض أحداث عدة في أماكن مختلفة تحدث في الوقت نفسه، وأشكال الشاشة المنقسمة عديدة منها الأفقي والرأسي، والمائل والمربع.

أشكال المسح:

هناك ثلاثة أشكال للمسح تتيح إمكانية عمل تغيير لحافة شكل المسح وهي:

1- المسح الحاد hard wipe:

تبدو حدود شكل المسح هنا واضحة المعالم حادة، مما يساعد على الفصل الكامل بينها وبين المشهد الذي يتم مسحه.

2- المسح الناعم soft wipe:

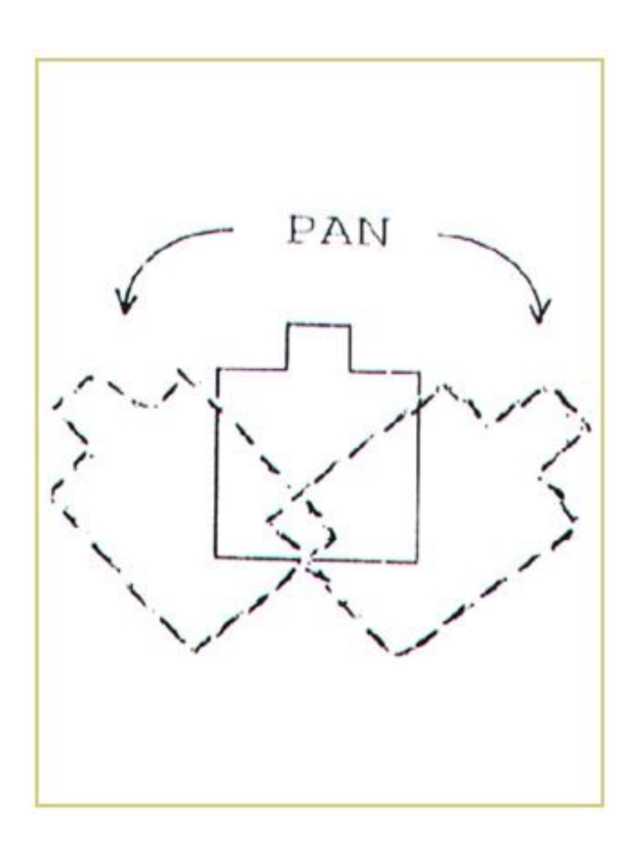
تبدو هنا حدود المسح ناعمة وغير محددة وكأنها تذوب في المشهد الذي يتم مسحه مما يعطي التأثير بأنها مزج dissolve وليس مسحاً.

3- شريط فاصل لحافة أشكال المسح border:

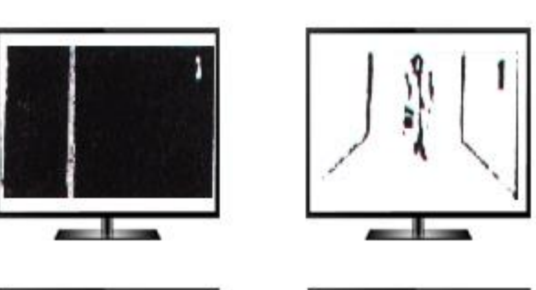
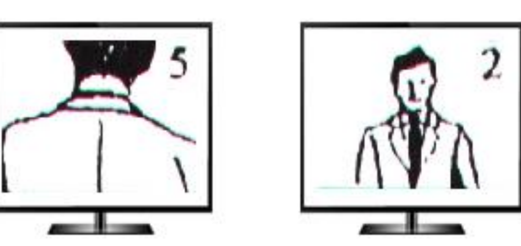
حيث يتم عمل شريط فاصل ذي عرض ولون حول حافة شكل المسح.

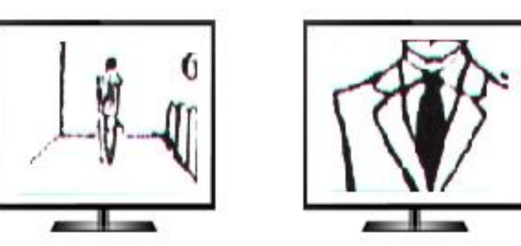
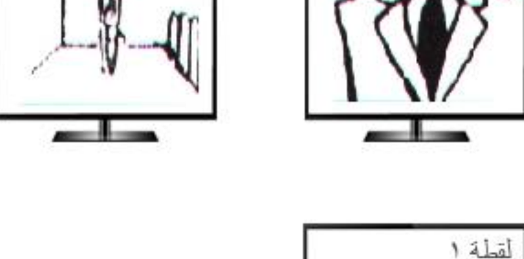
ز- البان السريع fast pan:

وهي طريقة للانتقال من لقطة إلى أخرى باستخدام كاميرا واحدة، وهي حركة استعراضية سريعة للكاميرا تجعلها تنتقل من شيء إلى آخر، وكأنها وضعت غشاوة على المنظر، وتطالب المشاهد أن ينسى ما مضى، وأن يفكر فيما أمامه في تلك اللحظة.



ثالثاً– تتابع اللقطات التلفزيونية:

يقوم المخرج التلفزيوني بترجمة الأفكار إلى صورة، وكل مشهد هو ترجمة لمجموعة أفكار يتم تركيبها وترتيبها بتسلسل معين، فتعطي تدفقاً منسجماً ومتجانساً.

يجب أن نرى اللقطات كجزء من التتابع العام، تتابع الجو، وتتابع الفكرة، أو تتابع السرد الذي يمكّن المشاهدين من إدراك النقاط الرئيسية في المشهد، ومن ربطها بالنقاط التي تعرضها المشاهد الأخرى، إن هذا التتابع للأحاسيس هو الذي يُكسب العمل التلفزيوني قوته.









من المسائل المهمة في تتابع اللقطات المرئية تخطيط تتابع الاتجاه بشكل جيد، وذلك بالنسبة لحركة الأشخاص والأشياء، هناك قاعدة أساسية تقول بعدم تغيير اتجاه حركة الأشخاص والأشياء داخل الشاشة من دون تقديم تفسير يبرره؛ لأن ذلك يسبب ارتباكاً لدى المشاهدين، وإذا أراد المخرج أن يغيّر التدفق المرئي العام للمشاهد التلفزيونية لأهداف درامية أو جمالية إذا كان الأشخاص أو الأشياء يتحركون طوال الوقت على الشاشة، فإن أسهل طريقة لتغيير الاتجاه على الشاشة هي أن يقوم الممثل بتغيير اتجاهه خلال لقطة واحدة.

وهناك لقطات تُعد حيادية فيما يتعلق بالاتجاه على الشاشة يمكن استخدامها كلقطات بينية تدخل بين لقطات أخرى تساعد المخرج على تغيير اتجاه حركة الأشياء أو الأشخاص داخل الكادر، ومن أمثلة اللقطات المحايدة لقطات لخيول تجري، أو أشخاص يركضون، ومثلها لقطات الأشياء المتحركة في مستوى أعلى أو أخفض، كلقطة مرور الطائرة، أو مرور أرتال من الجنود تحت جسر مشاة.. إلخ.



يستطيع المخرج أن يستفيد من هذه اللقطات المحايدة لتغيير الاتجاه على الشاشة بسلاسة ونعومة، كما يمكن له أن يستثمر لقطات أخرى تكسر جمود تدفق الصور من جانب واحد من الشاشة إلى الجانب الآخر، فاللقطة التي تتجه نحو المشاهد تضيف بعداً جديداً، حيث يزيد الاتصال بين المشاهد واللقطة المتجهة إليه، عنه في حالة اللقطة من الجانب أو الخلف.[1]

[1] المرجع السابق، ص ص 240-287.

الخلاصة

1. بناء الصورة يعني: كيفية ترتيب المشهد وتنسيق عناصره المختلفة الواقعة داخل إطار الصورة بطريقة تصبح معها تلك العناصر مترابطة ومتناسقة، بهدف الحصول على أقوى تأثير ممكن على المشاهدين.

2. يُعنى الإخراج في عمق المجال بترتيب الشخصيات أو الأشياء وفق أبعاد عدة، وجعلها تؤدي أدوارها وحركتها في حدود المساحة التي تقع داخل منطقة الوضوح للصورة.

3. مهمة المخرج تأكيد الصفات التعبيرية للحركة، ولكن إذا كان التكوين الفني داخل الصورة ضعيفاً أو الخلفية غير مناسبة، عند ذلك تتحول الحركة إلى مصدر تشويه للصورة.

4. عند تركيب الصورة ينبغي أن نتجنب أي تقسيم آلي (ميكانيكي) للشاشة يحولها إلى أقسام متساوية أو منتظمة.

5. أجزاء الإطار أو الكادر لا يمكن أن تتساوى في أهميتها أو قيمتها المرئية، ولذا ينبغي أن يوضع الغرض الرئيسي في أهم موقع داخل الإطار.

المراجع

1. شقير، بارعة، الحاج، كمال، (2005)، الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، مركز التعليم المفتوح، منشورات جامعة دمشق.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة مما يلي:

1. **تركيب الصورة يعني تقسيم الشاشة إلى أقسام منتظمة:**

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B خطأ

2. **عمق المجال يهتم بترتيب الشخصيات أو الأشياء وفق عدة:**

A. زوايا

B. أبعاد

C. الحركة

D. نقلات

الجواب الصحيح: B أبعاد

الوحدة التعليمية السابعة

عناصر بناء لغة الصورة (2)

أولاً– تكوين الصورة:



تكوين الصورة، أو تركيب الصورة Composing the picture يعني تجميع عناصر الصورة، أو تفاصيل المنظر ووضعَها كلها في علاقة متآلفة بحيث تشكل توازناً يُشعر المتفرج بالراحة والاستحسان والقبول.

وعلى هذا الأساس، فإن معرفة المخرج لكيفية تكوين الصورة أمر ضروري يعينه على تقديم صور جذابة ذات مغزى تستأثر باهتمام المشاهد، وتتحكم في مشاعره، وتركز انتباهه على المنظور وما يحيط به، وما يجري حوله.

ومن هنا يمكن القول إن التركيب الجيد للصورة يهدف إلى تحقيق أغراض رئيسية هي:

1. إظهار الغرض المرئي واضحاً ومفهوماً بحيث يتمكن المشاهد من التعرف عليه واستيعابه في يسر وسهولة.
2. تحريك عاطفة المشاهد، والتأثير في مشاعره وإقناعه بما يشاهده.
3. جذب الانتباه، وتحقيق المتعة، وحفز الاهتمام إلى الاستمرار والمتابعة.

وهناك ثلاثة أنواع رئيسية لتركيب الصورة أو (صناعة) الصورة وتكوين المنظر هي:

- **التكوين بواسطة التصميم Composing by design:**

ويحدث هذا عندما يكون المخرج مطلق اليد تماماً في تركيب الصورة وتكوين المنظر الذي يريده، وهنا يقوم الفنان بترتيب الخطوط والإيقاع والظلال والألوان على النحو الذي يريده هو (كما يفعل الرسام في لوحته) بغض النظر عن مطابقة الواقع أو محاكاته.

- **التكوين بواسطة الترتيب Composition by arrangement:**

وفي هذه الحالة يتم تركيب الصورة بوضع الأغراض وترتيبها أمام الكاميرا على نحو مقصود يحقق في النهاية منظراً جذاباً معبراً، ويقوم مهندس الديكور (مصمم المناظر) بتنفيذ ذلك، حيث يحدد عناصر الصورة، ويبدع الأشكال والكادرات (الإطارات)، ويقرر نوع الإضاءة والظلال، كما يقرر الخطوط التي تفصل بين المساحات المختلفة وتفصل بين الأشياء بعضها البعض، مستخدماً في ذلك قطع الأثاث والزهور والزخارف والمرئيات عامة، فضلاً عن أنه هو الذي يفكر في خلفية الصور التي تقع بين المرئيات ووراءها، ويرسم العناصر التي تتكون منها الخلفية.

- **التكوين بواسطة الاختيار Composition by selection:**

وهذا هو الوضع الذي يعمل في إطاره معظم مصوري التلفزيون، حيث يكون هناك مناظر عدة أمام الكاميرا، ويكون على المخرج أو المصور أن يختار من بينها، فيقوم بتكوين المنظر على ضوء ما هو موجود أمامه، وبواسطة تحريك الكاميرا وتنويع أحجام اللقطات، وارتفاع الكاميرا واستخدام العدسات المختلفة يتمكن من تشكيل الإطارات (الكادرات) frames التي يريدها.

قواعد تكوين الصورة:

1. المخرج وتركيب الصورة:



في بعض الحالات يتهيأ للمخرج أن يكون ذاتياً (مستقلاً) يختار للصورة التركيب الذي يراه مناسباً يفي بتحقيق الغرض، وفي حالات أخرى يكون مقيداً بطبيعة البرنامج وما تحدد سلفاً من أداء سوف يقال ويتتابع مترابطاً بشكل آلي (ميكانيكي)، كما هو الحال في برامج الأحاديث والمناقشات، وهنا تكون تعليماته المتعلقة بتكوين المناظر وتركيب الصور مجرد إشارات وتعميمات تتعلق بحجم اللقطة (فردية – ثنائية – جماعية.. إلخ) ويقوم المصور بتشكيل وتكوين الصورة على هذا الأساس.

وفي برامج أخرى مثل الدراما، يكون على المخرج أن يعمل على تحقيق الأثر الدرامي المطلوب، فيقوم بتشكيل أوضاع وحركة الممثلين، وتصميم حركة الكاميرا وتوجيه المصورين والإشراف على تصميم الخلفيات التي تظهر وراء الشخصيات، كما يقوم بتحديد واختيار المشهد والأجزاء التي تظهر منه في كل لقطة.. إلخ.

2. قوانين تركيب الصورة:



لا يخضع تركيب الصورة وتكوين المنظر لنوع من القوانين بقدر ما هي إشارات أو علامات تكشف عن كيفية استجابة الناس لتوزيع الخطوط والظلال والألوان والإيقاع، وليس مهماً بأي حال من الأحوال أي أسلوب نختار لتركيب الصورة أو تكوين المنظر، بل المهم هو أن يأتيَ هذا التكوين ملائماً يحقق الغرض الذي أُعد من أجله، وإلا فإن الجمهور سيرى شيئاً آخر غير الذي نريده أن يراه، أو يفسر الصورة تفسيراً خاطئاً، أو يجد نفسه أمام صورة تخلو من التشويق والجاذبية، ومن ثم لا تغري برؤيتها، ولا تساعد على الاستمرار في متابعة البرنامج، وهنا ينبغي أن نؤكد (وبشدة) على أن تكوين المناظر وتركيب اللقطات لا يعني بأي حال من الأحوال مجرد حشد وتكديس لمجموعة من المناظر المصورة، بل هو وسيلة لربط الأفكار وتسلسلها بأسلوب جذاب ممتع ومقنع في آن واحد.

ولتحقيق ذلك، فإن تكوين المنظر لا بد من أن يخضع إلى اعتبارات، ويتضمن عناصر تشكيلية رئيسية هي:

1. الأشكال ومراعاة الخطوط المكونة لها.
2. تحقيق التوازن بين العناصر المرئية.
3. التوزيع المناسب للأضواء والظلال والألوان.
4. الإيقاع.

3. عمق الصورة:

إن كاميرا التلفزيون بوسعها أن تقدم ما هو أكثر من مجرد وضع إطار حول مرئيات أو حول جزء من المنظر ذلك أن طبيعة عملها تقوم أساساً على تعديل وتشكيل ما تعرضه.

ولما كانت الشاشة تفصل كلياً بين موضوعاتها (لا يستطيع المشاهد أن يرى أي شيء آخر يحدث)، ونظراً لأن الصورة التي تظهر على الشاشة تكون مسطحة flat تفتقد إلى التجسيم أو العمق (نظراً لأنها تُعرض على شاشة مسطحة لها طول وعرض وتفتقد العمق أو البعد الثالث)، فقد أدى ذلك إلى وجود علاقات تربط بين أشياء لا وجود لها في الواقع ولا وجود لها في المنظر الأصلي.

وفي حقيقة الأمر، فإنه لا توجد لقطة تصور الحقيقة مباشرة، وفي كثير من الأحوال تكون تجربتنا أو تجاربنا الخاصة هي الأداة التي تمكّننا من أن نفسر ونبرر ونفهمَ ما نشاهده، إلى حد أننا في أحيان كثيرة نقيّم ما نراه تقييماً دقيقاً رائعاً، وإن كان ذلك يتوقف أيضاً على مدى تعاطف المشاهد مع ما يراه أو عدم تعاطفه معه.

إن التأثير الموضوعي الذي ينشأ عن تلك الصور ذات الأشكال المسطحة هو:

1. إمكانية ظهور بعض الأغراض وكأنها مندمجة في بعضها البعض أو ملتصقة بها، بالرغم من وجود مساحة تفصل بينها في الواقع (ظهور طائرة متداخلة أو ملتصقة بالأخرى على الرغم من وجود مساحة بينهما).
2. لإحداث التوازن المرئي، فإن المساحات والمسافات التي لا رابط بينها (الظلال والألوان) عادة ما توضع إلى جوار بعضها البعض، ويؤدي ذلك إلى ظهور قدر من التباين والتناقض الملحوظ.
3. نظراً لأن العرض يتم على شاشة مسطحة، فإن شكل الموضوع وخطوطَ التكوين يمكن أن تتغير وفقاً لزاوية الكاميرا.
4. إن الأشياء والأغراض المستقلة والمنفصلة ولا يربط بينها رابط، والتي توجد على مسافات متعددة ومتنوعة، يمكن أن تتداخل في الصورة فتبدو مكدسة أو (مكومة).

5. الموضوعات أو الأشياء التي تصل في ارتفاعها إلى حافة الشاشة، يمكن أن تتسبب في خلق الإحساس بالضيق والتوتر، وبخاصة في اللقطات التي تملأ الشاشة.

وهناك بعض الطرق التي يمكن استخدامها لخلق العمق، ومن ذلك وضع مرئيات في مقدمة الصورة (قطعة أثاث أو زهرية أو تحفة.. إلخ)، واستخدام العدسات المناسبة.

4. التناسق – الانسجام:

عند تركيب الصورة ينبغي أن نتجنب أي تقسيم آلي (ميكانيكي) للشاشة يحولها إلى أقسام متساوية أو منتظمة؛ لأن الشاشة التي تُقسم أو (تُقطع) إلى مستطيلات أو مربعات تتحول إلى شيء كئيب رتيب يتسم بالبلادة والجمود، ولذلك فإن قاعدة المثلثات Rule of thirds هي التي يُحبَّذ استخدامها في معظم الأحيان لتحقيق الانسجام والتناسق، (لقد كان المثلث هو أساس التركيب القوي الجيد من بداية الفن التشكيلي حتى الآن، والمثلث له قيمته إذ إن المسافة التي نتركها حول الجوانب تكون مثلثات، ومن ثم نكون قد كررنا الشكل نفسه في جميع أنحاء الصورة، ولكن مع اختلاف الأحجام، وتكون المثلثات في هذه الحالة مؤكدة للمثلث الرئيسي)، ونظراً لأن رأس المثلث يعد أقوى نقطة في أي تصميم، فإنه يجب وضع الموضوع الرئيسي (الشخص أو الغرض) في رأس المثلث.

5. وضع الصورة في كادر أو إطار:



هناك دائما إطار Frame لأي لقطة مصورة، وعملية وضع محتويات منظر ما داخل الإطار هي ما يطلَق عليه تأطير الصورة Framing، وهي عملية تتم على أساس تخطيطي يحقق عدداً من الأمور المهمة منها:

1. اختيار ما يجب أن يتضمنه الكادر أو الإطار، أي اختيار محتوى الصورة، وتحديد ما سيكون خارج الإطار، وهو ما يُستبعد ظهوره وما يجب أن يكون خارج المرئيات أو خارج الصورة، ونحن إذ نفعل ذلك فلكي نركز الانتباه والاهتمام على غرض رئيسي، ونتحاشى إظهار الإضافات والزوائد، فضلاً

عن لفت النظر إلى أشياء معينة أو تقديم معلومات معينة يجري الكشف عن تفاصيلها من خلال اللقطات التي يتوالى عرضها.

2. تحديد موقع وموضع الأغراض داخل الإطار، وفي الوقت نفسه يجري توزيع وتحديد الخطوط والظلال وفقاً للتصور الذي ستُبنى على أساسه اللقطة.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن كل أجزاء الإطار أو الكادر لا يمكن أن تتساوى في أهميتها أو قيمتها المرئية، ولذا ينبغي أن يوضع الغرض الرئيسي في أهم موقع داخل الإطار؛ لأن هذا المكان أو الموقع الذي يوضع فيه الغرض أو الشخص يكون هو مصدر التأثير الرئيسي في المُشاهد.

ومن هنا أيضاً يمكن القول إن التركيب الجيد يتمثل في وضع الشخص في وسط الإطار، ويُعد الكادر ضعيفاً عندما يملأ الشخص جوانبَه، وواسعاً عندما توجد مسافات حول الشخص، وبالرغم من أن تركيب الصورة الواسع أسلم دائماً من التركيب الضيق إلا أن الصورة الضيقة أدعى إلى المتعة والراحة في معظم الأحيان.

6. التوازن المصور:



ينبغي أن نحرص دائماً على تحقيق التوازن في أي تكوين أو تركيب للصورة، والتوازن لا يعني (التشابه) بأي حال من الأحوال، أو المساواة الكاملة بين شيئين



equal balance أو التماثل الكامل التام Formal symmetry.

ويمكن تحقيق التوازن داخل الكادر أو الإطار من خلال:

1. حجم الموضوع داخل الإطار.
2. موقع وموضع الغرض أو الموضوع.
3. علاقة الموضوع بما يحيط به، وعلاقة الموضوعات ببعضها بعضاً.
4. توزيع الأضواء أو الظلال والألوان (Tone)، ودرجة الانسجام بينها.

ويمكن تحقيق التأكيد والتوازن بالعديد من الطرائق:

1. تناسق الارتفاع بين الأغراض في الكادر.

2. اختلاف المسافة يؤدي إلى تغيير الأحجام والنسب.

3. بتغيير زاوية العدسة (أو بالزووم) يتغير الحجم.

4. تغيير الإضاءة يغير الدرجات اللونية والظلية.

5. تغيير الاتجاه للكاميرا (وجهة النظر).

6. تغيير ارتفاع الكاميرا.

7. تغيير أوضاع الأشخاص (أسلوب التجمع).

وإذا كانت هناك حالات –مقصودة– تؤدي إلى تحقيق نوع من الحيوية أو الحركة (التوتر)، من خلال (عدم التوازن في التكوين)، فإن ذلك ينبغي أن يتم بحذر شديد وفي أضيق الحدود، ومع ذلك فإنه لا ينبغي أن يُفهم أيضاً أن التوازن يعني الجمود أو الثبات عندما يُستخدم كعامل من عوامل التكوين، إذ يمكن تحقيق الحركة dynamic في إطار عملية التوازن بأن نحرك شخصاً أو نغير الكادر، لكي نعيد توجيه الاهتمام أو جذب الانتباه إلى موضوع ما، أو تحويله إلى موضوع آخر.

وبالرغم من أن التوازن المصور pictorial balance يعد اختياراً غريزياً إلى حد كبير، إلا أن هناك بعض القواعد الإرشادية المفيدة التي يمكن الاستئناس بها، وهي:

1. بالرغم من أن الأغراض التي توضع وسط الكادر أو الإطار تكون في موضع جيد وسليم، إلا أنها كثيراً ما تكون مملة عند رؤيتها.

2. عندما يتحرك الموضوع أو الغرض من وسط الإطار يبدأ الشعور بعدم التوازن، ويأخذ عدم التوازن في التصاعد كلما استمر تحرك الغرض.

3. يرتبط تصاعد التأثير ارتباطاً وثيقاً بحجم الأشياء وضخامتها وشدة القتامة، وكلما اتجهت إلى أعلى الكادر.

4. عندما يتحرك الموضوع أو الشخص (الغرض) إلى أحد جوانب الإطار نكون في حاجة إلى إعادة تحقيق التوازن العكسي في بقية اللقطة، ويتحقق ذلك بالتوازن المتساوي أو المتماثل Balance Symmetrical في الناحية الأخرى.

5. هناك علاقة أساسية بين درجة الإضاءة وتدرج الظلال tone وبين الإحساس بوزن أو (ثقل) المرئيات وحجمها، فالأشياء القاتمة تبدو أثقل وأصغر من الأشياء البيضاء أو المضيئة light toned.

6. يمكن موازنة مساحات صغيرة قاتمة بمساحات واسعة مضيئة بعيدة عن مركز الصورة.

7. إن وضع الأشياء القاتمة dark tone قرب قمة الإطار يؤدي إلى الإحساس بالإخفاق أو الفشل أو الاكتئاب، بينما يؤدي إلى الإحساس بالاستقرار والتماسك إذا ما وُضعت هذه الأشياء عند قاعدة الإطار.

8. يتأثر التوازن كثيراً بالعناصر الرأسية vertical أكثر من الأفقية horizontals، مع أن العناصر الأفقية هي التي تحقق التأثير الكلي والنهائي.

9. الأغراض والمرئيات ذات الأشكال المنتظمة تكون ذات تأثير مرئي، أكثر من الأغراض والمرئيات ذات الأشكال غير المنتظمة.

10. الألوان الساخنة (الأحمر – البرتقالي) تبدو أثقل من الألوان الباردة (الأزرق – الأخضر)، وكذلك فإن الأغراض اللامعة تبدو في مظهرها (أثقل) من القاتمة.

7. الوحدة Unity:

إن الصورة لكي تكون معبرة ومؤثرة يجب أن تكون متماسكة وموحدة تتجنب العشوائية أو وضع الأغراض مبعثرة داخل الإطار، وعلى ذلك فإن خلق الرابطة التي تجمع الأغراض يحتم أن ترتب هذه الأغراض في (خطوط) واقعية أو وهمية (يمكن تصورها)، وعلى المنوال نفسه يجب أن يأتيَ تتابع الصور وتسلسلُها في وحدة تتناسق وتنسجم في أساليبها وأغراضها وأهميتها والحالة النفسية أو المزاجية Mood التي تعبر عنها وتعرض لها، وبقدر ما يسمح مجال الرؤية depth of field يجب أن يمتدّ التكوين وتركيبُ المنظر في العمق.



8. الإيقاع المرئي:

في الشعر –كما في الموسيقا– تتأثر الإذن بإيقاع من نوع خاص، وعلى النحو نفسه تنجذب العين إلى الأشكال في تنوعها وبنائها، وهذا ما يعرف بالإيقاع المرئي visual rythm، ويعني تنوع الأشكال والقوالب، أو هو (ذبذبة نابعة من خطوط التصميم) توحي بالسرعة أو البطء، وبالهدوء أو الضجيج.



9. الإضاءة:

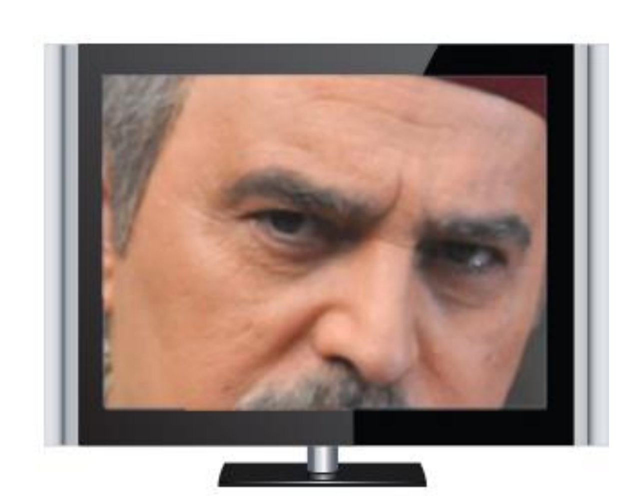


على الرغم من أن الإضاءة وسيلة مهمة لخلق الجو المناسب للقطة، أو لإضاءة شخص أو غرض بطريقة تلفت انتباه المشاهدين إليه، إلا أن هناك استخداماً أساسياً للإضاءة داخل مكان التصوير أهم من ذلك ألا وهو خلق المكان، والمعروف أن الضوء القوي –الزائد عن الحاجة– من شأنه أن يزيد أي ملامح للمكان، ومن ثم يقضي عليه تماماً، ولذا فإن التوازن الدقيق بين الضوء والظلام في أنحاء الصورة هو الذي يحقق الإقناع.

وتُستخدم الإضاءة استخداماً فعالاً في تركيب وتكوين الصورة، حيث يمكن بواسطتها تقليل اهتمام المشاهد بالعناصر الثانوية، أو التي توجد في خلفية الصورة وتؤدي إلى تشتيت انتباهه، ويمكننا تحقيق ذلك بأن

نقلل من كمية الإضاءة المسلطة عليها، وكذلك يمكننا بواسطة الإضاءة أن نتحكم في فصل الشخصيات عن الخلفية، وذلك بتسليط إضاءة قوية على الشخصية بحيث تبدو حولها هالة مضيئة.

10. الأبعاد Scale:



تظهر أبعاد الأشياء، أو (التدرج) في الأشكال عندما نُبرز العلاقات المختلفة بين أحجامها، أي عندما نعرضها في أحجام مختلفة، وهذه هي الطريقة التي تتيح للمشاهد أن يقيّم الشيء وأن يقدّر كم هو كبير أو صغير، قريب أو بعيد، مرتفع أو منخفض.

ويستدل المشاهد على ذلك عندما يقارن بين المرئيات في الصورة، وبين حجمها في الواقع الفعلي من ناحية، ثم مقارنة الغرض أو الموضوع كما ظهر في الصورة بالأشياء والأغراض الأخرى المتاخمة له، فضلاً عن الحجم الذي يحتله الموضوع في الكادر.

11. الشهرة أو البروز:



من الأخطاء الكبيرة التي ينبغي تداركها أن نترك الموضوع الرئيسي يضيع بين الأشياء الجانبية أو الثانوية التي تحيط به، إذ لا بد من أن يكون الموضوع أو الغرض الرئيسي هو محور اهتمام المشاهد وانتباهه ولا يكون هناك ما هو أهم منه، أي لا بد من أن يكون بارزاً ومميزاً وأكثر شهرة من كل ما حوله، ويمكن تحقيق ذلك بواسطة عدد من الوسائل والأساليب، من بينها:

1. أن يكون الموضوع (مستقلاً أو مفرداً) على الشاشة من دون وجود أي شيء آخر يقاسمه الأهمية أو الاهتمام.

2. استخدام الكاميرا على نحو معين (الارتفاع – الحركة – حجم اللقطة – تنويع البعد البؤري.. إلخ).

3. تركيز الانتباه وتوجيهه إلى الغرض من خلال الأغراض والعناصر الأخرى، كأن تتجه الأبصار إلى شيء محدد، أو تتحرك السيارة باتجاه إشارة معينة.. إلخ.

4. الحركة المخالفة في الاتجاه المخالف أو المعاكس، أو التميز عن الشكل العام السائد (كأن يتحرك أحد الجنود بينما يقف الآخرون في حركة ثبات، أو يتحرك شخص في اتجاه مخالف للآخرين).

5. استخدام الإضاءة على نحو معين (تسليط ضوء أقوى على شخص أو غرض).

6. استخدام الملابس والماكياج لتمييز شخص عن الآخرين.

7. اختلاف الطول والحجم، والمعروف أن الشخص الأقرب يمثل مركز الصدارة عادة طالما يواجه الكاميرا ويواجه المشاهدين.

12. شكل الصورة:





إن شكل الصورة picture shape، يؤثر في مشاعر المشاهد، ومن ثم يحدد رؤيته ومواقفه تجاه الشيء الذي يراه، والمعروف أن الأشكال أو القوالب الأفقية في التكوين تخلق الشعور بالاستقرار والرخاء، أما الرأسية فتوحي بالارتفاع والتوازن والأمل، ويمكن التحكم في شكل الصورة بواسطة المؤثرات المرئية والإضاءة وأساليب المسح الإلكتروني واستخدام الأقنعة وما إلى ذلك.

13. الألوان:

هناك علاقة وطيدة بين الألوان وبعض الآثار السيكولوجية التي تحدث عند التعرض لها، فالمعروف أن الإنسان لا يكون سلبياً عندما ينظر إلى الألوان، بل يتأثر بها على نحو معين، فيشعر بالفرح والسرور، أو يشعر بالحزن والاكتئاب، وقد يحس بالدفء أو البرودة، بل إن البعض قد يشعر بالتعب أو الراحة.

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الألوان (إلى جانب القيمة الواقعية التي تضفيها على الصورة التلفزيونية وتجعلها أكثر قرباً من الواقع) تلعب دوراً مهماً في التأثير في مشاعر المشاهد وتوجيه نظره إلى أشياء بعينها، وتشكيل أفكاره على نحو معين، فضلاً عن استخدامها كأدوات جذب واستمرار في المشاهدة.

وبهذا المفهوم تصبح الألوان عنصراً من عناصر التعبير الدرامي، إذا ما أُجيد استخدامها بشكل موضوعي، وفي موقعها المناسب الذي يحقق الغرض، وذلك ما يعبر عنه المخرج السينمائي الشهير (مايكل أنطونيوني) قائلاً: "إن الألوان أضحت بالنسبة لي ذات أهمية كالممثلين أنفسهم، وأصبحت مقتنعاً تماماً أن كل تأثير درامي يمكن إحداثه عن طريق استخدام اللون، فقد أصبح بوسعي أن أضع ممثلاً في

موقف معين أمام لون معين، ليعرف المشاهد ماذا يدور في نفس هذا الممثل وعقله من دون أن ينطق بكلمة حوار واحدة".

وهناك بعض القواعد الأساسية التي تتعلق باستخدام الألوان عند تركيب الصورة أو تكوين المنظر، يمكن عرضها على النحو التالي:

1. يجب أن يوضع اللون في المكان المناسب له عندما يكون ضرورياً على النحو الذي يجعله يؤدي وظيفةمحددة للتعبير أو التفسير أو الإقناع أو الجاذبية والإمتاع.
2. يجب أن يأتيَ استخدام اللون متوافقاً ومتناغماً مع العناصر الأخرى من حيث أشكالها وأحجامها بما يساعد على أدائها لوظيفتها أو الغرض منها داخل الكادر، على أن يكون استخدام اللون عنصراً جديداً من عناصر الإيقاع.
3. ينبغي مراعاة البساطة التامة في اختيار الألوان، والإقلال منها قدر الإمكان لأن مشاهدة التلفزيون لا يجب أن تكون (كرنفالاً) من الألوان المتعددة التي يصعب التوفيق بينها.
4. إذا كان التكوين في الفيلم الأبيض والأسود (في التلفزيون الأبيض والأسود) يتم بوضع الضوء مقابل الظل، والخط في مقابل الخط، فإنه في التلفزيون الملون يتم بوضع المساحة مقابل المساحة، والشكل مقابل الشكل، واللون مقابل اللون.[1]

---

[2] شبلي, كرم، مرجع سابق، ص ص 93–110.

ثانياً– اعتبارات أساسية في بناء الصورة:

هناك عدد من الاعتبارات الرئيسية يجب مراعاتها –وبدقة– عند تكوين أو تركيب الصورة التلفزيونية، وهذه الاعتبارات هي:

1. عند التخطيط لحركة الكاميرا أو حركة الغرض (شخص أو آلة)، ينبغي أن يتم ذلك على ضوء التكوين المطلوب بحيث يُراعى أثر هذه الحركة وكل حركة على التكوين وما تتطلبه الحركة الجديدة من تعديل أو تركيب جديد، فالمعروف أن الموضوعات التي تظهر على الشاشة إنما تتحرك بصفة مستمرة، ومن ثم يتغير تركيب الصورة وفقاً لذلك وتصبح إعادة التكوين أمراً ضرورياً بطبيعة الحال.
2. يجب ألا يكون هناك خط أفقي أو رأسي مائل في خلفية الصورة يقسمها إلى قسمين (ويمكن معالجة ذلك بتغيير زاوية الكاميرا).
3. يفضل أن يشتمل تكوين الصورة على مستويات عدة أفقية ورأسية (يجب أن تشمل المستويات الأفقية على موضوع ثابت أو (جامد) في مقدمة الصورة مثل مقعد أو قطعة أثاث أو ثريا، ثم يوضع الغرض الرئيسي في المستوى الأوسط، ثم يكون هناك منظر في الخلفية، ومن هنا ومن خلال المستويات الأفقية الثلاث يتولد الإحساس بوجود العمق أو البعد الثالث).
4. لا بد من مراعاة البساطة والمباشرة في تكوين المنظر، ولذا يجب أن نتجنب الصور الغامضة والمزدحمة والمشوشة.
5. إن التكوين الجميل ليس هدفاً في حد ذاته، بل هو وعاء يصب فيه المضمون، ومن ثم يجب أن يصمم على أساس أنه عنصر من عناصر التعبير.
6. إن التماثل التام بين المرئيات في أي تكوين، من شأنه أن يقضيَ على الشعور بالحركة وعلى التشويق البصري، فضلاً عن أن مثل هذا التكوين يتصف بالرتابة ويؤدي إلى الملل والفتور.
7. إن مصور التلفزيون يكون عليه أن ينتهيَ من تركيب الصورة في أقل فترة زمنية ممكنة، نظراً لأن الحركة التلفزيونية تتميز بالاستمرار (ولا يتم تصويرها منفصلة أو على مراحل كما هو الحال في التصوير السينمائي)، ويقتضي ذلك أن يكون المصور قادراً على اختيار الزاوية المناسبة في إطار الخطة التي وضعها المخرج، وأن يُعنى بالتفاصيل الدقيقة التي تحقق للقطة صفة الكمال، على أن يتم ذلك في أقصر وقت ممكن (ولاسيما إذا كان البرنامج يُبث على الهواء مباشرة).

8. عند تصوير اللقطات الكبيرة للأشخاص يجب ألا تُترك مساحة كبيرة أو ضيقة جداً بين رأس الشخص والإطار العلوي للصورة، كما ينبغي أن تُترك مساحة معقولة بين ذقن الشخص والجزء الأسفل من الإطار، بحيث لا تلمس الذقن إطار الصورة الأسفل (إلا إذا كانت اللقطة قريبة جداً تستهدف التركيز على جزء معين من الوجه خدمة للتعبير الدرامي بحيث يقطع الجزء العلوي والجزء السفلي من الإطار كلاً من جبهة الشخص وذقنه).

9. يجب أن يكون حجم المسافة التي تخصص لتصوير رأس الشخص واحداً في كل اللقطات بحيث لا يختلف من إحدى الكاميرات إلى الأخرى؛ لأن مثل هذا الاختلاف في الحجم يؤدي إلى ارتفاع رأس الشخص وانخفاضها عند القطع من لقطة إلى أخرى، ويؤدي ذلك إلى الإحساس بالتفكك وعدم الترابط أو التجانس.

10. عند التقاط صورة لشخص واحد ينظر ناحية اليمين يجب أن يبدوَ وقد انحرفت صورته إلى يسار خط الوسط بدرجة طفيفة، أما إذا كان ينظر ناحية اليسار فيجب أن يبدوَ منحرفاً قليلاً إلى اليمين بالنسبة لوسط الكادر، ولا بد من الالتزام بهذه القاعدة التزاماً دقيقاً، ليس لأنها تريح عين المشاهد فقط بل لأن إهمالها يؤدي إلى ظهور الوجه ملتصقاً بإطار الكادر، فضلاً عن أنه عند القطع بين لقطتين سيظهر الأشخاص وقد أدار كل منهم ظهره للآخر.

11. عندما توضع قطع الديكور على المستوى الأفقي نفسه للشخص والكاميرا معاً، فإن ذلك يؤدي إلى ظهور قطع الديكور وكأنها وُضعت فوق رأس الشخص الذي يجري تصويره، ويمكن أن نتفادى مثل هذا المنظر بأن نحرك الشخص حركة بسيطة إلى اليمين أو اليسار.

12. ينبغي أن يتجنب المخرج استخدام اللقطات التي يزيد اتساعها عن الحاجة التي يقتضيها إبراز الحركة، وكذلك اللقطات شديدة الضيق للدرجة التي تجعلها قاصرة عن استيعاب الحركة.

13. استخدام اللقطات الكبيرة نسبياً يؤدي إلى وضوح المنظر إلا أن اقتراب الكاميرا الشديد قد يتسبب في ضياع الحركة التي ينبغي رؤيتها (مثل الكتاب الذي يقرؤه الشخص أو الشيء الذي يأكله).

14. إن الحجم الأمثل للقطة هو الذي يستوعب الحركة الأساسية، ومن ثم فإن اللقطات الكبيرة جداً إلى الحد الذي لا يسمح بإبراز الحركات الرئيسية للرأس يعد من الأخطاء الرئيسية، وكذلك الحال بالنسبة لبعض حركات الأيدي التي تعبر عن معانٍ معينة، فلا تظهر هذه الحركات في إطار الصورة بل تقع خارجها، ومن ثم لا يراها المشاهد.

15. عند تصوير مجموعة من الأشخاص ينبغي ألا يكون تجميعهم في خطوط مستقيمة (أي في مستوى واحد) ويجب أن تتكون الصورة في العمق (أي في أبعاد مختلفة).

16. يجب موازنة العناصر الرئيسية (الأشخاص) داخل الكادر على ألا يتجمعوا في وسطه، وتبقى الصورة خالية من الجانبين، وعلى النحو نفسه لا يجب وضع الأشخاص في طرفي الصورة مع ترك منطقة الوسط خالية.

17. في اللقطات البعيدة ينبغي ألا تُترك مقدمة المنظر fore ground خالية؛ لأن ذلك يؤدي إلى ظهور صورة مسطحة، ويتركز الاهتمام على منطقة بعيدة في الخلفية، ويمكن التغلب على هذه المشكلة بوضع قطعة من الأثاث أو زهرية تملأ الفراغ في المقدمة وتبرز الخلفية وتعطي عمقاً للتكوين.

18. عند تكوين الصورة في العمق Depth ينبغي أن يُحسب حساب العمق البؤري للعدسة depth of focus (وهو المسافة التي تمتد بين أقرب نقطة للعدسة تقع في منطقة البعد البؤري، وأبعد نقطة عنها يمكن أن تظل في الوقت نفسه داخل منطقة التركيز البؤري)، والمعروف أنه كلما زاد اتساع زاوية العدسة زاد العمق الخاص بها، وكلما زادت المسافة زاد العمق البؤري، وكذلك الحال بالنسبة للإضاءة، فكلما زادت الإضاءة زاد العمق البؤري.

19. إن توزيع الإضاءة يلعب دوراً أساسياً في تقوية أو إضعاف تأثير اللقطة، فعندما يكون سقوط الضوء سطحياً على أجزاء الصورة، فإن مكوناتها لا تظهر، وكذلك فإنه عندما تتركز الإضاءة على أجزاء دون الأخرى من المنظر، فإنها تظهر وتبرز بينما تختفي الأخرى (وقد تكون هذه الأجزاء المختفية حركات أو تعبيرات مهمة)، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الإضاءة المتقاطعة Cross lighting على المشهد تضفى على الصورة مزيداً من العمق.[2]

---

[3] ديفز, ديزموند، (2005)، قواعد الإخراج التلفزيوني،(حسين حامد, مترجم)، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ص ص 26-38.

الخلاصة:

1. تكوين المناظر وتركيب اللقطات لا يعني حشد وتكديس لمجموعة من المناظر المصورة، بل هو وسيلة لربط الأفكار وتسلسلها بأسلوب جذاب ممتع ومقنع في آن واحد.

2. يمكن التحكم في شكل الصورة بواسطة المؤثرات المرئية والإضاءة وأساليب المسح الإلكتروني واستخدام الأقنعة وما إلى ذلك.

3. الصورة لكي تكون معبرة ومؤثرة يجب أن تكون متماسكة وموحدة تتجنب العشوائية أو وضع الأغراض مبعثرة داخل الإطار.

4. الألوان عنصر من عناصر التعبير الدرامي، إذا ما أجيد استخدامها بشكل موضوعي وفي موقعها المناسب الذي يحقق الغرض.

5. لا بد من أن يكون الموضوع أو الغرض الرئيسي هو محور اهتمام المشاهد وانتباهه ولا يكون هناك ما هو أهم منه داخل إطار الصورة.

مراجع:

1. شبلي، كرم، (1999)، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، القاهرة، مكتبة التراث الإنساني.

2. ديفز، ديزموند، (2005)، قواعد الإخراج التلفزيوني، (حسين حامد، مترجم)، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.

تمارين:

اختر الإجابة الصحيحة مما يلي:

1. إن توزيع الإضاءة يلعب دوراً أساسياً في:

A. تقوية تأثير اللقطة

B. موازنة العناصر الرئيسية

C. الحجم الأمثل للقطة

D. حركة الكاميرا

الإجابة الصحيحة: A تقوية تأثير اللقطة

2. التماثل التام بين المرئيات في أي تكوين يقضي على:

A. المعنى

B. العمق البؤري

C. الشعور بالحركة

D. التكوين

الإجابة الصحيحة: C الشعور بالحركة

الوحدة التعليمية الثامنة

الإضاءة

أولاً- مقدمة:



من الحقائق الثابتة أن العين البشرية لا يمكنها رؤية شيء في الظلام الحالك، وذلك لأن الرؤية تتم عادة عن طريق الأشعة الضوئية التي تنعكس من الأجسام وتكوّن معالم الصورة، وهذا ما يحدث تماماً بالنسبة لكاميرا السينما أو كاميرا التلفزيون، ففي كاميرا التصوير السينمائي تؤثر الأشعة الضوئية على شريط السيلولويد لإحداث التأثير الطبيعي للمرئيات، وفي التلفزيون تؤثر في صِمام الكاميرا.

ومع التسليم بأنه من دون الإضاءة يستحيل أن تكون هناك رؤية، ويصعب أن تُلتقط صورة بواسطة أي نوع من الكاميرات، إلا إنه لا يجب أن يُفهم من ذلك أن الإضاءة هي مجرد أداة أو وسيلة لتمكين الكاميرا من التصوير أو (الرؤية) فقط، بل هي تؤدي إلى جانب ذلك دوراً إبداعياً وتفسيرياً مهماً بالنسبة للمشاهد، فإلى جانب أنها تعزز الشكل وتؤكده وتجذب الانتباه إلى نسيج المنظر وعناصره (أو تحول دون ذلك) فإنها أيضاً تحدد للمشاهد فكرة عن الأحجام والأشكال والمسافات في إطار المنظر الذي يُعرض أمامه.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنه بعد أن أصبح التصوير فناً أصبح للإضاءة العديدُ من الوظائف التي تؤديها إلى جانب وظيفتها الأولية بالنسبة للتصوير، فلقد أصبح هناك ما يُعرف الآن باسم الإضاءة الإبداعية أو (الرسم بالنور)، وأضحى المنظر على شاشة السينما أو التلفزيون بمثابة رسم لوحة فنية باستخدام النور.

ثانياً. ضرورة الإضاءة:

تُستخدم الإضاءة لأغراض هندسية (تقنية) Technical reasons، كما تُستخدم لأغراض جمالية فنيةArtistic reasons.

أما **الأغراض الهندسية:** فتنصب على إضاءة المنظر أمام الكاميرا للحصول على أفضل صورة ممكنة، وتحقيق التوازن الواقعي للدرجات اللونية، ويرتبط ذلك ارتباطاً مباشراً بكمية الضوء والتوازن بين تنوعه وشدته من مصادره المختلفة، فضلاً عن اتجاهه ودرجته، وكما هو معروف فإن اختيار بعد بؤري معين للعدسة من أجل الحصول على عمق مجال خاص (تركيز ضحل – أو تركيز عميق) يقتضي ضبط مستوى الإضاءة للحصول على النتيجة المرغوبة، ومن هنا يمكن القول إن طبيعة إضاءة المكان هي التي تيسر وضع كل من الكاميرا والغرض المراد تصويره في المكان المناسب أو المكان المطلوب.

وفيما يتعلق **بالأغراض الفنية artistic reasons**، فيمكن القول إن الإضاءة تؤدي الوظائف التالية:

1. إظهار البعد الثالث وهو العمق في المنظر (فتظهر مثلاً استدارة الأشياء وشكلها المجسم ذو الأبعاد الثلاثة).
2. تأكيد على وجود الموضوع بين المرئيات المحيطة به، وتوجيه أو لفت أنظار المشاهدين إلى مواقع الأحداث.
3. الحصول على أفضل تكوين ممكن، وذلك عن طريق توزيع الأضواء والظلال.
4. خلق الإحساس بالوقت والزمن الذي تجري فيه الأحداث.
5. تدعيم القيم الدرامية، وإبراز موضوع القصة ولونها، فالقصص التراجيدية تحتاج إلى أضواء وظلال شاحبة تماماً، بينما تحتاج القصص الكوميدية إلى أضواء ساطعة مبهجة.
6. تدعيم خداع أو وهم الحقيقة (مثل ضوء الشمس – ضوء القمر – اللهب.. إلخ من المؤثرات الضوئية الممكنة).

7. إضافة (البريق) أو (النصوع واللمعان) إلى الصورة –عندما يكون ذلك مطلوباً– ويمكن تحقيق ذلك باستخدام القمم الضوئية، والإضاءة الخلفية.

8. إضافة مسحة جمالية على الوجوه، وذلك باستخدام الإضاءة الهادئة الناعمة، كما يمكن إبراز الجانب المطلوب من الوجه، وإخفاء العيوب التي قد توجد.

9. تعميق الإحساس بالمسافة والحيز والفراغ ووحدة التكوين والتركيب في المنظر.

10. تجسيد الإحساس وخلق حالات مزاجية خاصة (mood)، مثل خلق الإحساس بالمرح أو الكآبة أو الحزن.. إلخ.

11. إظهار جوانب معينة من المنظر وإبرازها والتأكيد على وجودها أو أهميتها، أو إخفاؤها والتقليل من أهميتها وعدم الإحساس بوجودها.

ثالثاً– أسس توصيف الإضاءة:

يجري توصيف الإضاءة وتصنيفها على ضوء معايير ثلاثة رئيسية هي:

1. نوع الإضاءة أو خاصيتها Light quality.
2. اتجاه الضوء Direction of the light.
3. شدة الضوء light intensity.

وسوف نتناول كلاً من هذه المعايير بشيء من التفصيل على النحو التالي:

- **نوع الضوء (خاصيته):**



تصنَّف الإضاءة على أساس نوعها وخاصيتها، فتُعرف بأنها ساطعة خشنة hard lighting، أو هادئة ناعمة Soft lighting، وهو توصيف يشير إلى كيفية توزيع الإضاءة ونشرها Dispersion بالطريقة التي تحقق تركيزها وسطوعها، أو تحقق نعومتها وهدوءها.

ولا شك في أن الحصول على نتيجة مؤثرة يقتضي المزاوجة المناسبة أو (الدمج) المناسب بين الإضاءة الاتجاهية الساطعة أو الخشنة hard light، والإضاءة المنتشرة الهادئة Soft diffused light، فمن خواص الإضاءة الساطعة المركزة أو الخشنة أنها تزيل المحيطات أو الأبعاد وتعمل على إبراز التفاصيل الدقيقة (نسيج الموضوع ومكوناته الدقيقة)، ومن ثم تقوم بإبراز ما في الوجه والبشرة بدقة، أما الإضاءة الهادئة الناعمة فإنها تخفف من حدة التباين المنفر أو الذي يتسم بالحدة والخشونة، وتجعل التفاصيل الظلية (الملامح مثلاً) واضحة مرئية بشكل ترتاح إليه العين (وبخاصة ملامح الوجه).

- **اتجاه الضوء:**



والمقصود به اتجاه مصدر الضوء بالنسبة لموضع الكاميرا، فقد تكون الإضاءة خلفية، أو تكون أمامية Direct-frontal lighting، وقد تكون جانبية، وهي ما تُعرف بالإضاءة الجانبية Side lighting أو إضاءة الحافة Edge lighting.

ومن المسلم به أن هناك علاقة أساسية بين إضاءة الجسم أو الموضوع ورؤية الكاميرا له، وعلى هذا الأساس فإن الزاوية التي يسلَّط منها الضوء على جسم أو شكل أو شيء ما تؤثر تأثيراً مباشراً على الجزء أو القسم الذي يظهر للكاميرا أو الشكل الذي تراه الكاميرا لهذا الجسم، فلا يظهر للكاميرا إلا الجزء أو القسم المشمول بالإضاءة، أما الأقسام أو الأجزاء الأخرى التي لا يسلَّط عليها الضوء، فإنها تظل بعيدة عن رؤية الكاميرا، ومن ثم تتحكم الإضاءة على هذا النحو في تحديد ما يظهر من الأشياء في الصورة وما يختفي، بل تتحكم أيضاً في إظهار الأشياء في أشكال وأحجام معينة، وفي تركيب تكوين معين أيضاً، فضلاً عن تحديد معالم الأشياء وإبراز شخصيتها، أو محو الملامح وتسطيحها وإخفائها.

- **شدة الضوء:**

المقصود بشدة الضوء Light intensity أنها كمية الإضاءة اللازمة لتصوير الموضوع أو الشيء (الغرض)، ويتوقف منسوب شدة الإضاءة على حساسية صِمام الكاميرا وعلى فتحة العدسة المستخدمة (الرقم البؤري الدال على فتحة العدسة)، ولذا فإنه كلما زادت الإضاءة زاد العمق البؤري أو البعد البؤري؛ لأن الضوء عندما يكون قوياً يصبح من الضروري تضييق أو تصغير فتحة العدسة (ويعطي ذلك بعداً بؤرياً أكبر)، أما عندما تقل قوة الضوء فيصبح من المحتم أن نستخدم فتحة أكبر للعدسة، ومن ثم يكون البعد البؤري أقل أو أصغر، ويتم اللجوء إلى ذلك في حالات معينة ولاسيما عند الحاجة إلى التقليل من أهمية عناصر الخلفية، وعدم الرغبة في إظهارها واضحة حادة بدرجة وضوح العناصر الأمامية نفسها.

وفي كل الحالات فإن شدة الإضاءة التي تتحكم في تحديد فتحة العدسة وتحديد العمق البؤري على هذا النحو، ترتبط كذلك بطبيعة الأشكال المحيطة وألوانها (كالحوائط مثلاً وهل هي بيضاء أم قاتمة، ثم درجة لمعان الأسطح، واتجاه مصادر الإضاءة.. إلخ)، وعلى هذا الأساس يصبح من الضروري تحقيق التوازن الضوئي، ويتم ذلك بضبط كمية الضوء المشعة من مختلف المصادر لتلائم الغرض منها وتحقق التأثير الفني المطلوب.

1. الضوء الحاد (الخشن) Hard Light ينشئ ظلالاً.

2. الضوء الناعم Soft light ضوء منتشر يأتي من مصادر متعددة منتشرة، وهو ضوء منتشر لا ينشئ ظلاً.[1]

رابعاً. إضاءة المسطحات:





تحتاج الأشكال المسطحة –حتى البسيطة منها– إلى إضاءة من نوع خاص، وتعد الإضاءة الشديدة الخشنة Hard lighting ضرورية في مثل هذه الحالات؛ لأنها تتركز على الشكل الذي نسعى إلى تصويره، وتحول دون تشتت الرؤية إلى ما يجاوره لكونها لا تتسرب إلى الجوانب أو المناطق المحيطة بالغرض، إلا أنها في الوقت نفسه تعمق ظهور وبروز أي تموجات أو تعرجات أو انحناءات على هذه المسطحات أو فيها، وتجعل الأشكال غير المنتظمة السطح أشد بروزاً ووضوحاً، وينبغي عند إضاءة المسطحات أن نتجنب التغطية الشاملة التي تغمر الموضوع من مصدر أو مصادر توضع فوق الغرض مباشرة، وهنا يمكن استخدام مصدرين يتقاطع إشعاعهما عند زاوية 45 درجة مع خط امتداد الأنف.

شبلي, كرم، مرجع سابق، ص ص 145–155.[1]

خامساً. إضاءة موضوع أو غرض:

تحتاج معظم الأغراض أو الأشياء الصلبة إلى ثلاثة مصادر رئيسية لاتجاه الضوء تكون بمثابة ثلاث نقاط أو ثلاثة مراكز إضاءة، أما تحديد هذه الاتجاهات أو الزوايا فيمكن أن يتم وفقاً لطبيعة الموضوع والجوانب التي يراد إبرازها أو التأكيد عليها.





سادساً. أنواع الإضاءة:

يمكن تفصيل الحديث عن أنواع متعددة للإضاءة يُستخدم كل منها في ظروف وحالات معينة ولأغراض خاصة:

- **الإضاءة الرئيسية Key light:**

وتعد المصدر الرئيسي الذي يسود المنظر ويسيطر على الموقع أو المكان أو الشخص، وتنطلق بطبيعة الحال من موضع أمامي متقاطع، ومعنى ذلك أنها يجب أن تشع من مصدرين ضوئيين قويين يتقاطع إشعاعهما بزاوية 45 درجة من امتداد خط العدسة.

ومن خواص هذه الإضاءة أنها تنشئ مساحات ذات قمم ضوئية عالية، وتخلق الظلال الرئيسية وتُبرز شكل الأشياء وتجسد التكوين الأساسي للمنظور في أبعاده الثلاثة، ومن الضروري الانتباه والتأكيد على أن تكون هناك إضاءة رئيسية واحدة للموضوع أو الغرض.

- **الإضاءة الخلفية Back light:**

وكما يشير الاسم فهي إضاءة تصدر من موقع خلف الموضوع، أي من الاتجاه المواجه للكاميرا، ولذا فإنها في حالة تصوير الأشخاص توجَّه صوب رأس الشخص وكتفيه، فتحقق نوعاً من السطوع على الشعر وتخلق حافة من الضوء حول الكتفين.

ولعل أهم ما تحققه هذه الإضاءة من تأثيرات تشكيلية تتجلى في أنها تولد الإحساس بالبعد الثالث (العمق) فتُبرز الخواص المجسمة للشخص، فضلاً عن أنها تبرز التباين بين الدرجات الظلية.

ولكي تحقق هذه الإضاءة الغرض الأساسي منها، فإنه يجب استخدام مصادر إضاءة مركزة توضع على ارتفاع منخفض قدر المستطاع بشرط ألا تنخفض إلى مستوى عدسة الكاميرا؛ لأن ذلك يسبب سطوعاً قوياً في أعلى الصورة، كما أن وضع الكشافات في مكان مرتفع يؤدي إلى سقوط الضوء على جبهة الشخص وأنفه ويسبب ظهور ظلال داكنة أسفل الحاجبين.

ولما كانت الإضاءة الخلفية تعد جزءاً لا يتجزأ من الإنتاج داخل الاستديو، وجب التنبيه إلى أنها تصبح مستحيلة إذا وقف الشخص أمام جسم لا ينفذ منه الضوء (كالحائط مثلاً)، ومن ثم ينبغي تدارك ذلك بحيث تصمَّم حركة الممثلين أو المؤدين في مكان متسع تفصل بينه وبين حوائط الديكور مسافة معقولة.

- **الإضاءة التكميلية (الحشو):**

وهي الإضاءة التي تُستخدم في ملء أو (حشو) المساحات التي تغطيها الظلال (المساحات الظلية المتبقية على وجه الشخص بعد ضبط الإضاءة الأصلية)، ومن ثم يُطلق عليها الإضاءة التكميلية أو المكمِّلة (الحشو) Fill in-Fill-Filler لأنها تعد نوعاً من الإضافة تكمّل ما قبلها، وتردم الفجوات أو الثغرات الظلية و(تحشوها) بالضوء، ومن الخواص الأساسية لهذا النوع من الإضاءة، أنها إضاءة مستوية مسطحة وغير موجهة، ناعمة هادئة ومنتشرة، كما أنه يمكن تنفيذها بأي نوع من الأجهزة (ذات شدة أقل من شدة الإضاءة التشكيلية الأمامية والخلفية)، ومن الميسور أن تأتيَ من مصادر متعددة، وإن كانت توضع عادة بزاوية 30 درجة من خط امتداد العدسة وفي الجانب المقابل للإضاءة الرئيسية.

- **الإضاءة التأسيسية Base light-Foundation light:**

وهي إضاءة منتشرة تغمر المنظر كلَّه (الديكور) لمحو التباين وللحيلولة دون التعريض المنخفض للظلال.

- **إضاءة الحافة Rim light أو Rimming:**

وهي إضاءة حافة الجسم أو الموضوع بواسطة الإضاءة الخلفية.

- **الإضاءة المتوازنة:**

وتُعرف أيضاً بالإضاءة المتقاطعة Cross light، وهي إضاءة إضافية أمامية ثانوية، توضع بزاوية 30 إلى 60 درجة أفقياً من امتداد العدسة.

- **الإضاءة التأكيدية Accent light أو Modeling light:**

وهي نوع من الإضاءة القوية (الخشنة) تُستخدم لمحو التفاصيل الدقيقة والقوالب الشكلية Forms.

- **الإضاءة المرتدة Kicker:**

ويطلَق عليها أيضاً اسم الضوء المتقاطع الخلفي أو (4/3 إضاءة خلفية) وتُستخدم كنوع من المؤثرات الضوئية، وهي إضاءة عالية مركزة تشع ضوءاً قوياً في مساحة صغيرة في مكان بعيد نسبياً (ولاسيما في الخلفية).

- **الإضاءة المنعكسة Bounce light:**

وهي نوع من الإضاءة المنتشرة المتفرقة، نحصل عليها باستخدام سطح عاكس كبير مثل لوحة عاكسة أو سقف عاكس للضوء.

- **الضوء الخلفي Background light:** وهو ضوء ينير الخلفية فقط.
- **إضاءة العين:**

ويطلَق عليها أيضاً إضاءة بريق العين Eye light أو Catch، وهي إضاءة خاصة تتمثل في انعكاس مصدر الإضاءة من عين الشخص (الممثل أو المذيع عادة) لإحداث نوع من الحيوية أو للتعبير عن التألق والذكاء واليقظة أو الفراسة والفطنة، وهي ضرورية في اللقطات القريبة فقط، أما مصدر الضوء فيكون في مكان منخفض.

- **ضوء الكاميرا Camera light:**

ويطلَق عليه أيضاً اسم مصباح الرأس head lamp؛ لأنه نوع من الإضاءة يتم الحصول عليه من مصدر ضوئي صغير يوضع على رأس الكاميرا ليخفف من حدة التباين في اللقطات القريبة، وعلى هذا

النحو تعد هذه الإضاءة بمثابة إضاءة تكميلية للمنظر، وبخاصة في الحالات التي تتقدم فيها الكاميرا من الموضوع وتتسبب في حجب الإضاءة الرئيسية وتلقي بظلالها على الممثل.

- **ضوء الشعر Hair light:**

وهو نوع من الإضاءة يتم بواسطة مصباح يثبت ليزيل التفاصيل التشكيلية للشعر.

- **ضوء الملابس Clothes light:**

وهو نوع من الإضاءة العالية القوية لمحو التفاصيل التشكيلية من الملابس، وإضاءة الألوان الداكنة.

- **ضوء القمة Top light:**

وهو ضوء رأسي، حيث يثبَّت مصدر الإضاءة فوق الرأس لإضاءة الحافة من أعلى، وهذا النوع من الإضاءة لا يمكن استخدامه بأي حال من الأحوال في إضاءة الوجوه.

- **الضوء السفلي Under lighting:**

أو الإضاءة السفلية أو (التحتية)، ويكون المصدر أسفل مستوى العدسة، ويُستخدم عادة لتبديد الظلال من الأرضية.

- **الضوء الجانبي Side light:**

وهو ضوء يثبَّت على الزاوية اليمنى لامتداد العدسة، ويُستخدم لمحو الأشكال والأشياء المحيطة (محيط الشيء وأبعاده)، ويخلق تشويهاً قبيحاً للوجوه عند تصويرها كاملة في اللقطة، وإن كان يصلح تماماً لتصوير جانب الوجه profile.

- **ضوء الحافة Edge light:**

وهو ضوء ناعم يمتد وينتشر فوق مسطح ليزيل الأبعاد والمحيط والتفاصيل الدقيقة.

سابعاً. إضاءة الأشخاص:



بالرغم من التنوع الكبير في ملامح الوجوه، وذلك التمييز الذي يفرق بين ملامح الناس بعضهم البعض، إلا أن تكوين وشكل الرأس يتشابه بينهم إلى حد كبير، ولهذا فإن عيوب الإضاءة تتشابه تماماً أو هي واحدة في كل الحالات التي تصور فيها الأشخاص، مهما كان اختلاف أشكالهم أو ملامحهم.

وعلى ذلك يصبح مستحيلاً أن نضع قاعدة لإضاءة كل فرد على حدة، بل هناك مجموعة من القواعد العامة المتفق عليها عند إضاءة الأشخاص، يمكن تفصيلها على النحو التالي:

1. ينبغي وضع الإضاءة الرئيسية في حدود زاوية من 10 إلى 30 درجة بالنسبة لاتجاه الأنف.
2. يجب أن يكون وضع الشخص في اتجاه الإضاءة كأنه ينظر إليها وليس في اتجاه من ينظر خارجها.
3. يجب أن تكون الإضاءة نابعة من مصادر على ارتفاع مناسب، ويفضل ألا يزيد الارتفاع عن زاوية قدرها 45 درجة مع تفادي الزوايا المائلة والمنحرفة.
4. ينبغي تحاشي الزوايا الأفقية أو الرأسية الواسعة جداً بين الإضاءة التكميلية والإضاءة الرئيسية.
5. لا ينبغي استخدام أكثر من إضاءة رئيسية واحدة للموضوع أو الغرض.
6. يجب استخدام الضوء الهادئ (الناعم) كإضاءة تكميلية لحشو أو ملء المساحات الظلية.
7. لا يجب استخدام الإضاءة الجانبية في اللقطات التي تصور الوجه كاملاً Full face.

8. عند تصوير لقطات لجانب الوجه (البروفيل) profile يجب أن تكون الإضاءة الرئيسية عند الجانب البعيد من الوجه؛ لأن ذلك يحقق نوعاً من التكامل أو التجانس ويتحاشى ظهور ظلال رافعة الميكرفون.

ثامناً. إضاءة المجاميع:



عند التخطيط لإضاءة المجاميع يجب أن ننظر إلى كل شخص منهم على أن له دوره وموقعه، كما يجب أن نعرف الاتجاه الذي سينظرون إليه أو يتحركون نحوه، وعلى هذا الأساس يتم وضع الإضاءة الرئيسية والتكميلية اللازمة، وفي هذه الحالة فإن مصباحاً واحداً يكفي لإضاءة شخصين أو ثلاثة أشخاص في معظم الأحيان، إلا أن هناك بعض المشكلات تأتي من مصدر واحد، وذلك عندما يكون هناك ذلك التباين الشديد في القيم اللونية والدرجات الظلية بسبب اختلاف ألوان الملابس والشعر والجلد.. إلخ.

وعلى وجه العموم فإنه عند إضاءة مجموعة من الأشخاص يكون بوسعنا أن نتعامل معهم كمجموعة واحدة أو تقسيمهم إلى وحدات (مجموعات مستقلة صغيرة)، وفي الحالتين يكون علينا أن نستخدم ثلاثة مصادر رئيسية للإضاءة.

تاسعاً. إضاءة الديكور:



تتأثر الإضاءة كماً وكيفاً بطبيعة الديكور من حيث شكله وحجمه وارتفاعه، وهل هو مسقوف أو غير مسقوف.

وكلما تعددت وحدات الديكور فإنها تحتاج إلى عدد أكبر من المصابيح والكشافات أكثر مما يحتاج إليه الديكور الواحد (المنظر الواحد)،

وعندما يكون الديكور مرتفعاً فإن ذلك يقضي –بالضرورة– وضع مصادر الإضاءة في موضع مرتفع لكي لا تظهر في اللقطات التي يلجأ فيها المصور إلى استخدام العدسات الضيقة (أو اللقطات المنخفضة).

وإضافة إلى ذلك فإنه ربما يتعذر وضع مصادر الإضاءة في مكانها المناسب عندما يكون الديكور مسقوفاً فضلاً عن احتمال وجود أشياء تتدلى من السقف كالثريات والميكرفونات وغيرها، وفي مثل هذه الحالات يجب أن يصمَّم الديكور بطريقة تتيح توصيل الإضاءة من خلال فتحات في السقف، أو استخدام كشافات إضاءة رئيسية تمسَك باليد مع الحرص قدر الإمكان على أن تكون حوائط الديكور ذات ارتفاع معقول لكي نتفادى سقوط الضوء بطريقة حادة وشديدة الانحدار على وجوه الأشخاص، وأخيراً ينبغي الانتباه إلى أن الأماكن الضيقة مثل الممرات والدهاليز، وكذلك المساحات الواسعة تحول دون تنفيذ إضاءة مناسبة أو جيدة.

وهناك مجموعة من القواعد التي تطبَّق عادة عند إضاءة الديكور يمكن تفصيلها على النحو التالي:



1. ينبغي استخدام أقل عدد ممكن من الكشافات عند إضاءة موقع تجري فيه حركة، ويكفي استخدام ثلاثة كشافات لإضاءة شخص أو شخصين ثابتين.
2. ينبغي استخدام الإضاءة الرئيسية والخلفية والتكميلية في كل موقع تجري فيه الحركة.
3. يجب أن تكون الإضاءة التكميلية منتشرة حتى لا تُسقط ظلالاً، مع ملاحظة أن استخدام أكثر من كشافإضاءة رئيسية على المساحة نفسها يؤدي إلى ظهور ظلال متعددة.
4. يجب إبعاد الإضاءة الرئيسية عن الأجسام الصلبة البيضاء.
5. لا ينبغي استخدام الأضواء التكميلية (الساقطة) لمحو الظلال.

عاشراً. مصادر الضوء:

هناك العديد من مصادر الضوء Light sources التي تُستخدم في الإضاءة التلفزيونية (والمقصود بالمصادر هنا أنها المادة المضيئة داخل المصباح الذي يبعث الضوء)، وعلى هذا الأساس يمكن تصنيف هذه المصادر على النحو التالي:

- **مصابيح التونغستين العادية regular tungsten lamps:**

ويطلَق عليها أيضاً اسم (الفتيلة المتوهجة)، وتعمل بنظام مرور تيار كهربي شديد جداً في فتيلة من سلك التونغستين فتشع حرارة وضوءاً، وتُستخدم هذه المصابيح في التلفزيون على نطاق واسع، نظراً لأنها رخيصة الثمن قياساً إلى عمرها الافتراضي الطويل، ونظراً لإمكانية استخدامها في أغراض ومواقع متعددة، إلا أن هناك بعض العيوب التي تتمثل في أن هذه المصابيح تستهلك طاقة كبيرة بالنسبة للضوء الذي تشعه، فضلاً عن أنها تشع حرارة عالية، وتشع ضوءاً ذا درجة ضوئية منخفضة (درجة لونية ضوئية منخفضة).

- **المصابيح الغامرة overrun lamps:**

وهي مصابيح من نوع التونغستين، وقد صُممت خصيصاً لإنتاج إضاءة شديدة ذات درجة لونية عالية، ولكن هذه المصابيح تُعد مرتفعة الثمن بالقياس إلى عمرها الافتراضي القصير، الأمر الذي جعلها تُستخدم في حدود ضيقة، ومن ميزات هذه المصابيح إمكانيةُ تعليقها على الحوائط، كما يمكن وضعها على الموائد وقطع الديكور واستخدامُها في مواقع التصوير الداخلية، وقد أفاد نظام الإضاءة المحمولة (المتحركة) من هذه المصابيح كثيراً، نظراً لخفة وزنها وسهولة حملها والتحرك بها، فضلاً عن أنه يمكن تشغيلها بالبطاريات، وأنها في كل الحالات تشع نوراً قوياً.

- **التونغستين هالوجن Tungsten halogen:**

وهي التي تُعرف أيضاً باسم مصابيح الكوارتز quartz lamps، وتشبه إلى حد كبير وفي كثير من الوجوه مصابيح التونغستين العادية ذات الفتيلة وإن كانت تستخدم اليود ومواد أخرى، وتتميز هذه المصابيح بعدم اسوداد الغلاف كما هو الحال في المصابيح العادية، كما تتميز بأنها صغيرة الحجم خفيفة الوزن تشع ضوءاً قوياً وحرارة قليلة، ولكنها قصيرة العمر الافتراضي.

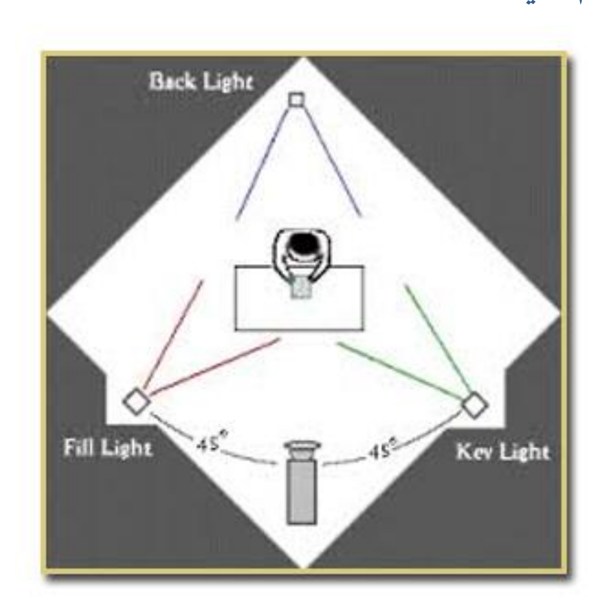
- **مصابيح الغاز المتوهج Gas discharge lamps:**

وهي توليفة من المصادر (المصابيح) ذات كفاءة عالية وتولد إضاءة شديدة، وتستخدم هذه المصابيح توليفة من الغازات وتنتج ضوءاً يشبه ضوء النهار، وتُستخدم على نطاق واسع وبشكل أساسي في الإضاءة المركزة المتحركة أو التابعة Follow spot light، كما تُستخدم في الإذاعات الخارجية (كالتصوير في الملاعب).

- **الأنابيب الفلورسنت Fluorescent tubes:**

وهي نوع من المصابيح يُستخدم كمصدر للإضاءة الناعمة، وإضاءة الخلفيات والأشكال المنحنية، ولكنها مصابيح هشة سهلة الكسر، فضلاً عن أنها مصدر لا اتجاهي، ومن ثم فهي تُستخدم في نطاق محدود إلى حد كبير.

حادي عشر. تحقيق التوازن والتحكم في الضوء:



للحصول على إضاءة جيدة تصلح للتصوير، يجب تحقيق التوازن بين الإضاءة الخلفية والإضاءة المكملة والإضاءة الرئيسية، ومن القواعد المعمول بها في هذا الشأن والتي أصبح متعارفاً عليها أن تكون الإضاءة الخلفية في قوة الإضاءة الرئيسية تقريباً، وأن تكون الإضاءة التكميلية نصفَ شدة الإضاءة الرئيسية، وعندما يجري إضاءة الخلفية إضاءة تامة، فإن المنظر يكون واضحاً وضوحاً كاملاً ويظهر فيه التدرج الظلي المطلوب، وهذا ما يُعرف بالإضاءة الرئيسية الرفيعة، أما إذا كانت الإضاءة التكميلية أقل من ربع الإضاءة الرئيسية فإنه ينتج عن ذلك ما يُعرف بالإضاءة المنخفضة.

إن أحد أغراض الإضاءة التلفزيونية – كما هو معروف – أن تحقق الحد المطلوب لصِمام الكاميرا المستخدم، ولذا فإنه لا يمكن الحصول على صورة جيدة بمنسوب إضاءة منخفض كثيراً، أو إذا كانت الإضاءة غير متوازنة (التوازن بين مصادر الإضاءة المستخدمة).

ولكي نحقق التوازن الضوئي المطلوب وعلى نحو جيد ينبغي التحكم في شدة الضوء الذي يشع من المصابيح والموازنة بينها، ويمكن تحقيق ذلك بالعديد من الوسائل هي:



1. التحكم في نوع المصابيح المختارة وقوة كل منها.
2. وضع الغرض (المنظور) على مسافة معينة من الكشاف.
3. توزيع الإضاءة على نحو معين.
4. تغيير تركيز الضوء (غامر – منتشر – مركز).
5. الانتقال المنتقى بين مجموعة مصابيح لاختيار المصدر المناسب في كل حالة (لكل لقطة) بحيث يمكن تعديل إضاءة الكشافات لتسلَّط على رقعة واسعة أو ضيقة حسب الحاجة.
6. استخدام أجهزة الإعتام dimmers التي تزوَّد بها الاستديوهات دائماً.

ثاني عشر. الإضاءة الإيحائية:



الإضاءة الإيحائية أو ما يطلَق عليه Atmospheric lighting مثلها مثل الموسيقا التصويرية (مع الفارق بين أثر الرؤية وأثر الاستماع)، فهي تؤكد الإحساس والإقناع بواقعية ما نشاهده، وعندما تصمم الإضاءة بطريقة مقنعة يمكنها أن تحدث تغييراً له اعتباره بالنسبة لشكل المنظر أو دلالته، فضلاً عما تتركه في نفسية المشاهد من تأثيرات وانطباعات.

ويمكن القول إن الإضاءة يمكنها تحقيق ذلك على النحو التالي:

1. تركيز الاهتمام على شيء معين، وتأكيد الملامح والتفاصيل الخاصة للمنظر.
2. حجب الحقائق والحيلولة دون إدراك الموضوع أو التشكيل والتكوين أو التفاصيل.
3. تكامل الإضاءة (من حيث شدتها واتجاهها وخاصيتها وتوزيعها) يمكن أن يستحضر إلى الذهن جواً خاصاً أو حالة مزاجية معينة (ضوء النار أو الإحساس بالشروق.. إلخ).
4. تكامل وتناسق وتوزيع الدرجات الظلية وتكوينات اللون وإيقاعاته تضفي معانيَ وإيحاءاتٍ خاصة على الغرض وما يحيط به من مرئيات.
5. الإضاءة المتحركة Animation lighting تضفي على المرئيات نوعاً من الحياة والحيوية، وتجعلها موحية مؤثرة على نحو خاص.

ثالث عشر. المؤثرات الضوئية:



المقصود بالمؤثرات الضوئية lighting effects أو إضاءة المؤثرات الخاصة أنها الإضاءة التي تصاحب أحداثاً أو تعبر عن موقف خاص، ومن أمثلة ذلك ضوء النار وسقوطه على الوجوه (عندما يكون الشخص أو الأشخاص قرب مدفأة أو فرن أو أي مصدر من مصادر النيران)، ويمكن إحداث هذا المؤثر بواسطة قطعة من القماش المشتعل وتحريكها بطريقة مهزوزة (مرتعشة) أمام الوجوه أو على الحوائط، وعلى غرار هذه المؤثرات الضوئية هناك تأثير البرق، وتأثير الأضواء والظلال التي تنشأ عن سير القطارات وتترك أثرها على وجوه المسافرين على مقاعدهم، كما أن هناك الإضاءة (الوهمية) التي تعطي تأثيراً وهمياً للخير والشر والعذاب النفسي والجحيم.. إلخ، وهذه كلها وغيرها تحتاج إلى استخدام الإضاءة بطريقة معينة لإحداث التأثير المطلوب (وسنعرض لذلك تفصيلاً في الفصل الخاص بالمؤثرات الخاصة).[2]

---

[2] راضي, ماهر، (2005)، فن الضوء، دمشق، منشورات وزارة الثقافة, ص ص 117-157.

خلاصة:

1. الإضاءة ليست مجرد أداة أو وسيلة لتمكين الكاميرا من التصوير أو الرؤية فقط، بل هي تؤدي إلى جانب ذلك دوراً إبداعيا وتفسيرياً مهماً بالنسبة للمشاهد.

2. الإضاءة تتحكم في إظهار الأشياء في أشكال وأحجام معينة، وفي تركيب تكوين معين أيضاً، فضلاً عن تحديد معالم الأشياء وإبراز شخصيتها، أو محو الملامح وتسطيحها وإخفائها.

المراجع:

1. شبلي، كرم، (1999)، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، القاهرة، مكتبة التراث الإنساني.
2. راضي، ماهر، (2005)، فن الضوء، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

تمارين:

اختر الإجابة الصحيحة مما يلي:

1. **الإضاءة وحدها من تضفي الواقعية على العمل التلفزيوني:**

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B. خطأ

الوحدة التعليمية التاسعة

الديكور– الصوت – المؤثرات البصرية

أولاً: الديكور



عندما نستخدم كلمة)ديكور(في أحاديثنا العامة، فإننا نعني بها –عاد ةً– التجميل أو الزخرف، وتثير في الذهن بعض الصور الجمالية التي ترتَّب بها البيوت أو المحال.. إلخ، إلا أن استخدام هذه الكلمة عند الحديث عن الديكور في التلفزيون يعني أشياء أخرى أكثر وأبعد من مجرد التجميل أو الزخرف أو جعل المناظر مريحة أو خلابة، فهي قد تكون كذلك بالفعل)إذا دعت الضرورة لذلك(، وقد تكون على العكس من ذلك تماماً بحيث تدعو إلى الشعور بالخَواء والفاقة والكآبة والبؤس.

وعلى هذا النحو يمكن القول إن كلمة ديكور في التلفزيون أصبحت تشير إلى المنظر المصنوع داخل الاستديو وبكل ما يشتمل عليه من محتويات ومستلزمات مثل قطع الأثاث والستائر والخلفيات والأشكال المصنوعة من الأخشاب (مثل الغرف والأبواب والنوافذ والسلالم.. وغيرها).

• أغراض الديكور وأنواعه:

يمكن القول إن الغرض الأساسي من إقامة الديكورات (أياً كان نوعها) يتلخص في الآتي:

1. خلق المكان الذي تدور فيه الأحداث (فيلا – غرفة معمل – مقهى – مكتب.. إلخ).
2. إضفاء الواقعية على المكان (إذا كان التصوير خارج الاستديو).
3. تهيئة الجو والظروف المناسبة للإنتاج، وذلك بتلبية متطلبات هذه البرامج من منقولات أو أثاث أو إنشاءات (كما هو الحال في إنتاج برامج المناقشات والندوات والمنوعات التي تتم عادة فوق منصة أو مسرح داخل الاستديو).

ويرى البعض أن اللجوء إلى الواقع، وتصوير الأحداث في أماكنها الطبيعية، أو وجود الخلفيات الطبيعية عند تصوير البرامج التي تتطلب ذلك يكون أكثر واقعية وتأثيراً وإقناعاً من إقامة ديكورات داخل الاستديو تحاول خلق الخداع بأننا نرى حديقة أو مقهى أو غرفة عمليات حقيقية، فضلاً عن أن التصوير في المواقع الحقيقية (الخلفيات الواقعية الحقيقية) يوفر الكثير من الوقت والتكاليف والجهد.

ومع ذلك، يرى البعض الآخر أنه لا سبيل إلى تحقيق ذلك في كل الحالات والأوقات، ومن ثم لا يمكن الاستغناء عن إقامة المناظر (الديكورات) داخل الاستديو، وإن كان يمكن تبسيطها بطرق متنوعة ومتعددة هي:

1. الإيهام بواقعية المكان من خلال استخدام رموز إيحائية بسيطة مثل وضع حامل طبي وقارورة دم إلى جوار شخص للإشارة إلى غرفة في مستشفى، أو وجود مدفأة للإشارة إلى مكان معين وزمن معين.
2. استخدام الستائر كخلفيات كلما كان ذلك ممكناً وكلما كان ذلك يفي بالغرض المطلوب للإيحاء بالمكان.
3. استخدام المؤثرات الخاصة كالثلج والمطر.. إلخ.
4. استخدام المناظر أو العروض المصورة (صور ثابتة أو متحركة في الخلفية)، وهذا ما يطلَق عليه العرض الخلفي.

وتتجنب بعض المحطات الصغيرة مشكلة إقامة الديكورات وإعادةَ فكها وتركيبها، وذلك باللجوء إلى إقامة ديكورات ثابتة يمكن استخدامها في العديد من البرامج كالأخبار والأحاديث والحوار والمناقشات والعروض الغنائية والمسابقات، وهي بمثابة منصات أو مسارح دوارة، وفي بعض هذه الديكورات الثابتة يكون الديكور بمثابة خلفية فقط (منظر أو ستارة أو رسم) يمكن استبدالها من برنامج إلى آخر، ولا شك في أن هذا النوع من الديكورات -وإن كان لا يناسب العروض الدرامية في معظم الأحيان، ويكرر الخلفيات والمناظر في كثير من البرامج فتأتي متماثلة أو متشابهة في أشكالها- ينفرد بميزات مهمة تتمثل في توفير الوقت والجهد والتكاليف، فضلاً عن أنها تحتاج إلى (تخزين) أو مساحات في المخازن، كما أنها لا تتعرض للتلف سريعاً، بل تعمر طويلاً نظراً لأنها لا تفك ولا تُنقل من مكان إلى آخر كما هو الحال بالنسبة للأنواع الأخرى من الديكورات.

- **مواصفات الديكور وخصائصه:**

يخضع الديكور التلفزيوني إلى مواصفات وشروط معينة تفرضها متطلبات الإنتاج وطبيعته وظروفه والوسائل والأدوات المستخدمة فيه، فالديكور التلفزيوني يقام داخل استديو له مساحة محددة، وتُستخدم فيه وسائل إضاءة تُعلق أو تُثبت أو توضع على ارتفاعات معينة وعند مسافات محددة، فضلاً عن أن هناك حركة الكاميرات وحركة الأشخاص (في بعض أنواع الإنتاج) ناهيك عن حوامل الميكرفونات وأنواعها وأماكنها.

إن هذه الظروف والأسباب فرضت العديد من الشروط أو المواصفات أو الاعتبارات التي يخضع لها الديكور التلفزيوني في تصميمه وحجمه وارتفاعه ولونه ومكانه داخل الاستديو، بل ونوع الخامات المستخدمة في بنائه أحياناً، وعلى هذا الأساس ينبغي التأكيد على ضرورة أن يخضع الديكور لعدد من الاعتبارات والمتطلبات على النحو التالي:

1. يجب أن يكون الديكور مناسباً للموضوع أو الحدث أو الغرض الذي يدور في نطاقه (موضوع البرنامج أو الهدف منه)، فلا شك في أن حديثاً دينياً أو مناقشة حول قضية سياسية تختلف بطبيعة الحال عن برنامج غنائي أو برنامج من برامج المنوعات والمسابقات، وعلى هذا الأساس لا بد من أن يختلف الديكور في كل منهما بحيث يأتي مناسباً للموضوع أو الغرض أو المناسبة.

2. ينبغي أن يكون الديكور ملائماً وعملياً بالنسبة لمساحة الاستديو وارتفاعه وإمكانياته.

3. يجب أن يخضع تصميم وتنفيذ الديكور إلى اعتبارات الميزانية والوقت المحدديْن للإنتاج.

4. يجب أن يصمَّم الديكور على النحو الذي يهيّئ لأدوات الإنتاج الأخرى (الإضاءة – الكاميرات – الميكرفونات) أن تؤديَ عملها على النحو الأكمل والأمثل، بحيث يكون بالإمكان وضع كشافاتِ ومصابيح الإضاءة في الأماكن والمواقع المناسبة، وكذلك أجهزة التقاط الأصوات، وتحريك الكاميرا إلى داخل الديكورات وحولها (حسب الطلب).

5. إتاحة مجال مناسب للحركة (حركة الممثلين والمؤدين والمصورين.. إلخ).

6. استخدام الألوان التي تعبر عن المعنى وتضفي على المنظر الواقعية والإقناع، مع مراعاة الآثار الناتجة عن الإضاءة والتصوير (استخدام وسيط في النقل هو الكاميرا).

7. ترتيب قطع الأثاث والأكسسوار على نحو يجعل المنظر واضحاً ومعبراً ومرئياً (يمكن تصويره) والقاعدة في ذلك هي أن الشيء الذي لا يُرى.. لا يوجد.

8. يجب أن يصمم الديكور بطريقة تهيّئ سهولة وسرعة فكه وتركيبه ونقله.

9. يجب أن نستخدم الخامات المضادة للحريق أو غير القابلة للاشتعال – كلما أمكن ذلك – ولاسيما أن العمل يجري باستخدام كشافات إضاءة ومصابيح تشع حرارة عالية.

10. يجب أن يكون الديكور موحياً يعبر عن الحالة النفسية أو المزاجية للحدث، ويخلق هذه الحالة لدى المشاهد (الكآبة – الفرح – النصر – الهزيمة..إلخ).

وعلى أساس هذه الاعتبارات المتقدمة يُنصح دائماً بأن يكون هناك فريق عمل يضم المخرج ومهندس الديكور والمصورين والفنيين من مصممي الإضاءة والصوت والديكور للمشاورة وإبداء الرأي عند وضع التصميمات والخطط المبدئية للديكورات بحيث تأتي هذه الديكورات خاضعة وملبية لاحتياجات العمل ومتطلبات الإنتاج وظروفه والوسائل والمعدات المستخدمة فيه.

- **الوحدات والعناصر المكونة للديكور:**

يتكون الديكور من وحدات متنوعة تبدو في أشكال وأماكن محددة، فهناك الأشكال المسطحة، وهناك الوحدات المعلقة، والوحدات الجانبية، والوحدات المشيدة (المبنية) فضلاً عن الخلفيات والأرضيات والسقوف وقطع الأثاث.. إلخ.

ومن المفيد أن نتناول هذه الأشكال الرئيسية بشيء من التفصيل والتوضيح:

- **المسطح The flat:**

ويعد أبسط الوحدات أو القوائم، ويصل ارتفاعه في الديكور التلفزيوني إلى ما يقارب ثلاثة أمتار، ويصل عرضه إلى 120 سم تقريباً، وتُربط القوائم معاً بواسطة الحبال أو بواسطة أدوات تثبيت حديدية أو بتركيبها معاً بتداخل حوافها، أما تدعيم المسطح و(سنده) فيتم باستخدام الدعامات والعوارض الخشبية والحديدية، وعند استعمال باب أو نافذة في الديكور يجب أن يصمَّم الباب والنافذة منفصلين ويثبَّت كل منهما في المسطح، وعلى هذا النحو فإن كلاً منهما يسد فتحة في هذا المسطح ويشغل مساحة فيه.



وتوجد أنواع متعددة من هذه المسطحات، فإلى جانب المسطح الفردي توجد المسطحات (المزدوجة الطي) والتي يتكون كل منها من مسطحين مثبتين بمفصلات تنحني إلى الداخل، والمسطحات الثلاثية الطي وتتكون من ثلاثة مسطحات مربوطة بمفصلات بالطريقة نفسها.

▪ **الوحدات المبنية:**

وتُعرف كذلك بالوحدات المتماسكة Solid أو Rigid units أو الوحدات ذات الطابع المعماري Architectural أو الوحدات المبنية built units، وينطبق ذلك على العديد من الأشكال مثل الأبواب والنوافذ والمدافئ.. إلخ، كما تشمل درجات السلم والأعمدة والأشكال الطبيعية مثل الأشجار والصخور، والمنصات (Rostra) التي تُصنع في مقاسات وارتفاعات مختلفة وفقاً للغرض الذي تُستخدم من أجله.



▪ **الوحدات المعلقة:**

وأكثرها شيوعاً (السيكلوراما) Cyclorama وهي مسطحات من الأقمشة، أو نوع من الستائر المعلقة على شكل نصف دائرة أو حرف U وقد تغطي ناحية واحدة من الاستديو، أو تغطي ثلاثة حوائط وتصبح مقوسة حول الأركان فيبدو الاستديو متسعاً، أما السيكلوراما (السماوية) أي التي تصور السماء فإنها تكون مشدودة إلى ماسورة مثبتة في السقف، ويربَط أسفلها في ماسورة مقوسة تلمس الأرض تقريباً، وتُصنع السيكلوراما عادة من التيل أو القطن السميك أو القِنّب.

وتعد الستائر الخلفية أو ستائر الخلفية من أكثر الوحدات المعلقة استخداماً في هذا المجال (وسوف يأتي الحديث عنها تفصيلاً في مجال الحديث عن الخلفيات).



- **الخلفيات Backgrounds:**

وتعني أي سطح أو شكل Surface يظهر خلف الموضوع ويكون بمثابة خلفية له، وتتنوع الخلفيات وتتعدد في أشكالها وموادها وفقاً لطرق استخدامها والغرض منها، فهناك الخلفيات (الصماء) أو المحايدة، Neutral backgrounds والتي تستخدم عادة في برامج الأحاديث والشؤون العامة والأحاديث الجارية، حيث لا تكون هناك ضرورة لإبراز خلفية أو جو محيط معين، وفي هذه الحالة يُكتفى بوضع خلفية زخرفيه أو جمالية قد تكون ستارة أو سطح منقوش، وهناك الخلفيات المصورة، وتُستخدم عادةً لإبراز البعد الثالث (العمق)، وفي هذه الحالة تُستخدم الستائر الملونة أو القماش الملون.

وإلى جانب ذلك فإنه كثيراً ما تُستخدم الحوائط الفوتوغرافية المكبرة photographic enlargements كخلفيات للمنظر، وهي عبارة عن صور فوتوغرافية مكبرة تثبَّت على قماش سميك، أو أنها مكبرة على نوع خاص من القماش الحساس (خيش تيلي حساس)، وتُستخدم هذه الحوائط في بعض الموضوعات مثل منظر الأفق أو السماء الملبدة بالسحب والغيوم، أو مناظر الأشجار والمباني المتميزة.. إلخ، وعادة تترك هذه الصور الفوتوغرافية المكبرة تأثيراً أقوى من الذي تتركه الستائر المرسومة والخلفيات الأخرى.

ثم هناك أيضاً ما يُعرف بالعرض الخلفي أو الأمامي back and front projection، وهو عرض للصورة الثابتة أو المتحركة على شاشة كبيرة داخل الاستديو، وبالرغم من أن هذه الطريقة تمكّن من الحصول على تنويع واسع للخلفية، إلا أن استخدامها يؤدي إلى شغل مساحة واسعة من الاستديو (بسبب وجود الشاشة وجهاز العرض وشعاع الضوء الطويل المنبعث عن الجهاز)، ولهذا يجب أن يقتصر استخدامها على الحالات الضرورية فقط.

وأخيراً فإنه وبواسطة جهاز (الكروماكي) Chroma Key CSU يمكن الحصول على خلفية بطريقة إلكترونية، حيث يمكن تحويل الصورة من أي مصدر (الفيديو أو الكاميرا أو الرسم) وإدخالُها كصورة في الخلفية.

وعلى هذا النحو يمكن القول إنه يمكن الحصول على العديد من الخلفيات بواسطة العديد من الوسائل والأدوات مثل الستائر والقطع المسطحة والصور الفوتوغرافية المكبرة وشاشات العرض الأمامي والخلفي فضلاً عن إدخال الخلفيات إلكترونياً بواسطة (الكروماكي).

- **قطع الديكور المفردة:**

وهي قطع منفصلة تُعد كل منها وحدة قائمة بذاتها ولا يمكن تثبيتها مع أي قطعة أخرى، ومن ذلك أحواض الزهور أو سياج النبات، وعادةً ما تُستخدم هذه القطع أمام السيكلوراما السماوية، ولا يمكن استخدامها أمام المسطحات والديكورات الأخرى بأي حال من الأحوال.



- **تحديد معالم الشكل وأبعاده:**

ويتم ذلك بالرسم والطلاء والورق المزخرف (ورق الحائط) Wallpapers، ويفضل الكثيرون أن تتم هذه العمليات بعد إقامة الديكور نفسه، وأن تأتيَ الألوان المستخدمة بما يتفق وطبيعة الموضوع وإمكانيات الإضاءة ونوعية صِمام الكاميرا.



- **تغطية الأرضيات:**



نظراً لأنه لا يمكن تجنب التقاط مساحة ما من أرض الاستديو في أثناء تصوير المناظر المختلفة، فإنه يصبح من الأفضل والأجمل أن يكون الجزء المكمل للمنظر (امتداد المنظر) من مساحة الأرضية باللون نفسه أو النقوش والزخارف المستخدمة في المنظر، وفي هذه الحالة تصبح الأرض امتداداً للمنظر أو جزءاً من الديكور، ويتم ذلك إما بدهان الأرضية بالألوان المائية (إذا كانت أرض الاستديو مغطاة بالمشمع) ثم غسلها بالماء بعد الانتهاء من العمل، وإما بتغطيتها بالقماش المدهون (إذا كانت أرض الاستديو من الخشب)،

وهناك العديد من الطرائق والوسائل الأخرى التي تُستخدم حسب ظروف الإنتاج.

- **الأكسسوار (المنقولات):**

المقصود باصطلاح الأكسسوار أنه مكملات المنظر أو (المنقولات)، وهي قطع من الأثاث أو الأدوات مثل وضع جهاز البيانو في غرفة الصالون للإيحاء بالأرستقراطية، أو وضع أدوات معينة فوق أحد المكاتب مثل الولاعات أو علب السجائر أو تقويم يشير إلى يوم معين.. إلخ، وهذه (المنقولات) تفسر الأشياء وتضفي عليها معانيَ معينة، وهي دائماً للرؤية فقط أكثر من كونها للاستخدام، كوجود هاتف أو صحيفة أو نارجيلة.. إلخ.





- **الملابس والديكور:**



لا شك في أن الملابس تتأثر وتؤثر في الأشياء التي تظهر خلفها Backgrounds، وفي محطات التلفزيون الكبرى يوجد عادة ذلك الفني المتخصص في هذا الشأن، والذي يكون مسؤولاً عن تنظيم الخلفيات أو الملابس بحيث لا يكون هناك أي نوع من التعارض أو (النشاز) بينهما، والحيلولة دون ظهور أشكال أو تكوينات شاذة أو منفّرة، أو تداخل الألوان والزخارف وطمس الأشياء بحيث لا يمكن التفرقة بين ألوان الملابس وألوان الخلفيات.[1]

---

[1] شبلي، كرم، مرجع سابق، ص ص 175-188.

ثانياً: الصوت:

عندما نتحدث عن الصوت Audio في التلفزيون، فإننا نقصد بذلك جميع الأصوات التي تأتي مصاحبة للصور التي نراها أو تكون ناتجة عنها، ويمكن حصر هذه الأصوات في أنواع محددة هي:

1. الأصوات البشرية: والمقصود بها الأصوات التي تصدر عن الإنسان أو حركته مثل الكلام والغناء والتصفيق والضحك، والصياح والبكاء وانفعالاته المختلفة.

2. المؤثرات الصوتية: وهي أصوات الأشياء أو الطيور أو الحيوانات، أو الصوت الناتج عن حركة الأشياء، وهذه المؤثرات قد تكون طبيعية مثل أصوات الرياح والمطر وأمواج البحر وضجيج الشارع، كما قد تكون أصواتاً صناعية تُحدث يدوياً أو آلياً مثل صوت إغلاق الأبواب وصليل السيوف.. إلخ، وإن كان البعض يضيف (الصمت) إلى المؤثرات الصوتية باعتباره يؤدي تعبيراً درامياً في الحالات والمواقف التي يُستخدم فيها لهذا الغرض.

3. الموسيقا: وهي الأصوات الناتجة عن العزف على آلات تُخصص لهذا الغرض.

- **مصادر الأصوات وطبيعتها:**

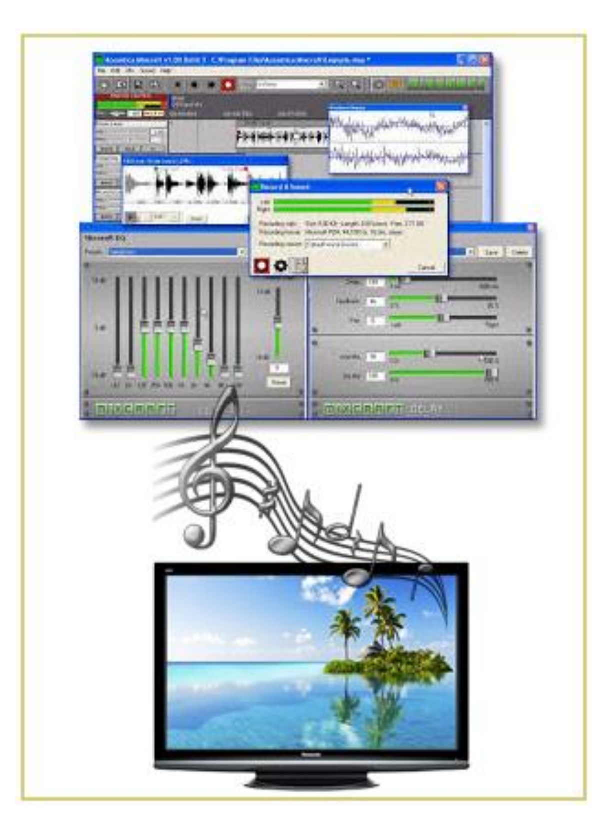
إن كل الأصوات التي نسمعها في أثناء مشاهدتنا للعروض التلفزيونية على اختلاف أنواعها، وسواء أكانت أصواتاً بشرية أو أصوات الحيوانات والآلات وحركة الأشياء، فإنها في كل الحالات لا تخرج عن كونها أصواتاً حية live أو مسجلة، أما الأصوات الحية فهي التي ينقلها الميكرفون مباشرة في أثناء حدوثها وفي اللحظة نفسها التي تجري فيها تلك الأحداث، وأما الأصوات المسجلة فقد تأتي من أحد المصادر الآتية:

1. شريط الفيديو video tape: حيث تُسجل عليه الأصوات مصاحبة للصور.
2. الفيلم: وقد يكون مسجلاً على شريط الصورة نفسه (أي على الفيلم المصور ذاته) أو يكون على شريط آخر خاص بالصوت فقط، ويذاع متزامناً مع فيلم الصورة عند عرضه.
3. شريط التسجيل الصوتي: ويذاع مصاحباً لأي مادة مصورة على فيلم أو شريط أو شريحة.. إلخ.
4. الأسطوانات: وقد تكون الأسطوانة من النوع الذي تُسجل عليه الأصوات والصور، وهي المعروفة باسم أسطوانة الفيديو magnetic video disc، كما قد تكون أسطوانة صوتية تسجل عليها الموسيقا والمؤثرات الصوتية المختلفة (طبيعية وصناعية)، فضلاً عن المواد الكلامية على اختلاف أنواعها.

- **تكامل الأصوات والمرئيات:**



مع التسليم بأهمية كل ما يقال عن أهمية الصورة كأساس لأي عرض تليفزيوني، إلا أن ذلك لا يعني إمكانية الاستغناء عن استخدام الأصوات المصاحبة للصور أو الناطقة عن الصور كلية، وعند الاستغناء عن هذه الأصوات يتحتم أن يكون ذلك في أضيق الحدود وفي ظروف خاصة جداً، وحيث يكون للصمت دلالة في التعبير والتفسير والإقناع أقوى من استخدام الأصوات نفسها، وعلى وجه العموم فإن عرض الصور دون أصوات مصاحبة يعطي إحساساً بأنها تفتقر إلى الحياة والحيوية، وبأنها صور خرساء أو ميتة، فضلاً عن أن هناك معلومات لا يمكن للصورة أن تقولها، ولا بد من أن تصل إلى المشاهد عن طريق حاسة السمع أولاً ولاسيما البرامج التي تقوم على الأصوات بالدرجة الأولى بينما تأتي المرئيات في المرتبة الثانية، كما هو الحال في البرامج الموسيقية والغنائية وبرامج الأحاديث والحوار (البرامج الكلامية عامة).



وإلى جانب ذلك كله فإن استخدام الصوت في العروض التلفزيونية قد وفر للصورة قدرات وإمكانات مهمة في الإقناع والتفسير والشرح وتقديم المعلومات، فقد ساعد الصوت على خلق الإحساس بالواقعية، فنشعر أننا أمام إطلاق رصاص حقيقي أو أن هذه طرقات باب.. إلخ، وكذلك فقد يسّر للصورة أن تكون موجزة في التعبير عما تحمله من معلومات ودلالات فضلاً عن أنه جعل من (الصمت) قيمة فنية ودلالة وعنصراً من عناصر التعبير الدرامي، وإضافة إلى هذا كله فإن استخدام الأصوات على نحو معين يتيح للمخرج مجالاً فنياً خصباً لابتكار أساليب رمزية إيحائية قوية، وذلك من خلال تركيب الأصوات مع الصور (أصوات معينة مع صور معينة تتآلف معاً أو تتنافر)، أو بواسطة تقوية الصوت أو تخفيته، أو باستخدام الصوت خارج إطار الصورة (خارج الكادر).. إلخ.

- **اختيار الأصوات وتوقيت إظهارها:**

إذا كان من الضروري ومن المهم أن يأتيَ اختيار الأصوات مناسباً للغرض الذي تُستخدم من أجله والأثر الذي نسعى إلى تحقيقه، سواء كان ذلك في مجال اختيار الموسيقا أم المؤثرات، فإن ذلك وإن كان يحتاج إلى مهارات ومواهب خاصة، فإن الاستخدام الفني لهذه الأصوات بحيث تؤدي دورها في خدمة المرئيات على الشاشة، يحتاج أيضاً إلى مهارة ودراية فائقة من قبل مخرج البرنامج، وفي هذا الصدد توجد مجموعة من القواعد التي يجب الإشارة إليها، وهي:

1. يجب ألا يختلف معنى الصورة على الشاشة عن الصوت المصاحب له.
2. يجب أن يعمل كل من الصوت والصورة في تناسق وتزامن كامل، ونظراً لأن الكلمات تحتاج إلى برهة من الوقت حتى تُفهم، فإنه يصبح من الضروري أن تأتيَ الكلمات سابقة على الصورة قليلاً، لكي تمهد لما سوف يراه المشاهد.
3. يجب أن يتم القطع cut أو المزج أو التلاشي متوافقاً تماماً مع إيقاع الموسيقا وليس ضدها، وذلك لأن الإيقاع المتعارض بين الصورة والموسيقا حريّ بأن يؤديَ إلى نشاز واضح، ومن ثم إلى تشويش المشاهد ومضايقته.
4. يجب أن يأتيَ القطع في نهاية الجملة الموسيقية تماماً وأن يتزامن ويتوافق مع الإيقاع.
5. يجب أن يكون التلاشي Fade out في نهاية الجملة الموسيقية (الإيقاع) وليس في وسطها.
6. عند استخدام أكثر من صوت واحد في آن واحد (حديث وموسيقا، أو حديث ومؤثرات مثلاً)، فإنه يكون على المخرج أن يحدد أي الأصوات ينبغي أن يكون أكثر وضوحاً، وأيها سيكون في الخلفية، ويصبح من الضروري أن يتفادى المزج بين الحديث والموسيقا والمؤثرات الصوتية في الوقت نفسه.

معدات وأجهزة الصوت:

يزوَّد استديو التلفزيون النموذجي بمجموعة من أجهزة الصوت ومعداته تهيئ له مواجهة كل متطلبات الإنتاج بأنواعه المختلفة، وفي أيسر وأقصر وقت ممكن، ويوجد في الاستديو إلى جانب أنواع الميكرفونات المختلفة وحواملها المتعددة ومصادر تزويدها بالطاقة وربطها بطاولة مراقبة الصوت، أجهزةُ عرض الأفلام الناطقة (الصوتية)، والأشرطة الصوتية، وتشغيل الأسطوانات، والأجهزة الخاصة بتشغيل وتسجيل شرائط الفيديو، وتتصل هذه الأجهزة جميعها بطاولة مراقبة الصوت وهي الجهاز الذي يتحكم ويسيطر على جميع هذه المصادر ويوجهها، فهذه الطاولة تحتوي على عدد من المقابض التي يتحكم كل منها في أحد الميكرفونات، ومن ثم يمكن السيطرة على درجة وقوة الصوت الخارج منه، وإظهار أصوات دون أخرى حسبما تقتضي الحاجة، وكذلك الحال بالنسبة لمصادر الصوت الأخرى سواء الأفلام أو الأشرطة أو الأسطوانات، حيث يجري التحكم في كل مصدر منها بواسطة مقبض للتحكم في طاولة مراقبة الصوت، ومن هنا يصبح بالإمكان المزج بين هذه المصادر لتصب في قناة واحدة في النهاية.

وإلى جانب هذه الأجهزة والمعدات توجد لوحة توصيل الصوت، وهي تشبه إلى حد كبير لوحة التحويل الهاتفية (السويتش)، وذلك لأنها تضم العديد من حبال التوصيل الكهربية والمقابس العديدة التي تتصل بها، وعن طريق هذه الوحدة أو اللوحة – أياً كان شكلها أو طريقة تصميمها – يمكن عزل أي وحدة صوتية (أي مصدر صوتي) عن معدات أجهزة الصوت أو فصلها عن موضعها في الدائرة.

- **الميكرفون:**



الميكرفون هو الآلة الفنية والأداة الرئيسية لالتقاط الأصوات، ويتم ذلك بتحويل اهتزازات الصوت في الهواء إلى تيار كهربائي.

ومن الخطأ أن يعتقد البعض أن وظيفة الميكرفون ودورَه يقتصر على مجرد نقل الصوت بطريقة تجعله مسموعاً فقط، فالحقيقة أن مجرد نقل الصوت ليس إلا شيئاً واحداً أو مجرد جزء من عملية كاملة تهدف إلى تحقيق (الأمانة في نقل الأصوات) أو هي الدقة التي تجعل الصوت حقيقياً وليس مخالفاً للأصل أو تشويهاً له، والتي تهيئ له نقاءً خالصاً فلا يتداخل مع أي أصوات دخيلة أو غير مرغوبة.

ويرتبط تحقيق ذلك بثلاثة اعتبارات رئيسية تتعلق بالميكرفون الذي هو أداة التقاط الأصوات، وهذه الاعتبارات هي:

1. اختيار الميكرفون المناسب (تحديد خصائص الميكرفون).
2. وضع الميكرفون في المكان المناسب.
3. استخدام الميكرفون –أو التعامل مع الميكرفون– بطريقة صحيحة.

- **التأثير في الصوت:**



يمكن إحداث العديد من التأثيرات في الصوت للحصول على نتيجة صوتية معينة (صوت معين يؤدي تأثيراً خاصاً مطلوباً في أحد أنواع الإنتاج، فقد يحتاج المخرج إلى رنين صوتي أو صدى أو أصوات مكررة أو متداخلة، أو أصوات خاصة، وفي هذه الحالة يمكن التحكم في الصوت والتأثير فيه على نحو معين وبطرائق معينة وأدوات ومعدات خاصة للحصول على النوعية المطلوبة للصوت، فبواسطة استخدام المرشح الصوتي (الفلتر) –وهو جهاز إلكتروني يوجد في غرفة المراقبة– يمكن حذف الذبذبات المنخفضة أو الذبذبات العالية للصوت، وبهذه الطريقة يمكننا الحصول على العديد من الأصوات المختلفة

(التضخيم – الرنين – الأصوات القادمة من الأعماق السحيقة – الأصوات التي تشابه أصوات الهاتف.. إلخ).

- **استخدام المؤثرات الصوتية والموسيقا:**



تعد المؤثرات الصوتية والموسيقا التصويرية من الأدوات المساعدة التي تُستخدم في مختلف أنواع الإنتاج، ومن ثم فإن استخدامها يختلف ويتنوع حسب طبيعة الإنتاج ونوع التأثير المطلوب:

- **المؤثرات الصوتية:**

تُستخدم المؤثرات الصوتية في عدد من الأشكال:

1. بشرية (كالصرخات والصياح.. إلخ).
2. طبيعية (أصوات الطبيعة كالرعد والمطر والرياح وأصوات البحر والحشرات الليلية.. إلخ).
3. صناعية وهي إما تصنع يدوياً (كالطرق على الأبواب وفتح النوافذ وإغلاقها)، وإما أن تُصنع آلياً بواسطة آلة مثل إطلاق الرصاص أو إدارة ماكينة..إلخ.

وإذا كانت المؤثرات الصوتية مما يمكن استخدامه لإضفاء نوع من الواقعية أو (الإيهام) أو (الانطباع) بزمن أو مكان، أو حدوث شيء (صوت الأشياء)، إلا أن ذلك لا يمكن أن يكون بديلاً عن الحوار أو (الكلمات المنطوقة) في كل الحالات، وكذلك فإنها وإن كانت تمنح الدراما قدراً من الحيوية، إلا أنها لا يمكن أن تكون بديلاً عن وصف الأحداث، وفي كل الحالات فإنها (كالتوابل) يجب استخدامها بمقدار للحصول على أفضل النتائج.

وظيفة المؤثرات الصوتية في التلفزيون

إن المؤثرات الصوتية تُستخدم لتحقيق عدد من المهام على النحو التالي:

1. لتصوير صوت الأحداث مثل صوت الخطوات وإطلاق الرصاص.. إلخ.
2. لتصوير صوت المكان مثل أصوات الشارع أو محطات القطارات أو الشواطئ.. إلخ.
3. للإشارة إلى الوقت أو الزمان مثل دقات الساعة، أو أصوات الليل التي يعبّر عنها عادة بنقيق الضفادع وأصوات بعض الكائنات الحية الليلية، وأصوات الشروق التي يشار إليها بصياح الديكة أو شقشقة العصافير.. إلخ.
4. توجيه مشاعر المشاهد واهتماماته إلى لحظة أو حدث معين (مثل صوت مطرقة القاضي، أو صوت الأنفاس المتلاحقة قبل الشروع في ارتكاب الجريمة.. إلخ).

- **الموسيقا التصويرية:**

تُعد الموسيقا عاملاً مساعداً في إسباغ المسحة التعبيرية اللازمة على الكلمة المنطوقة وسواء كانت الموسيقا معدة خصيصاً من أجل القصة المعروضة، أم مختارة من أجلها، فإنها في كلتا الحالتين قد أُعدت أو اختيرت للتعبير عن فكرة معينة أو رسم جو مقصود، أو للمساعدة على إكمال الصورة المطلوبة وتحريك عملية التخيل لدى المستمع.

وبصفة عامة فإن استخدام الموسيقا في العروض التلفزيونية يؤدي العديد من المهام والوظائف على النحو التالي:

1. يمكن أن تعطيَ الدلالة على حقبة تاريخية معينة سواء من ناحية الآلات أم من ناحية نوع المقطوعة المستخدمة نفسها.
2. يمكن أن تُستخدم كمؤثر صوتي باستعمال آلات الإيقاع لتدعيم المنظر المرئي، فتكون في هذه الحالة بديلة عن صوت حقيقي مثل تصوير حالات العواصف والأعاصير والمعارك وانفجار القنابل؟

3. يمكن أن تتداخل وتمتزج بصوت أو صرخة مدوية بحيث يتحول الصوت أو الصرخة تدريجياً إلى موسيقا.

4. يمكن أن تجسم حركة أو إيقاعاً صوتياً مثل شخص يسقط من مكان مرتفع (نغمة متخافتة تنتهي بضربة حاسمة)، أو موسيقا ذات إيقاعات حلزونية (دوامة) تنتهي بصوت ارتطام وتحطيم.

5. تُستخدم بنجاح عند الذروة (القمة الدرامية) والمواقف المتأزمة.

6. تُستخدم في خلفية الحوار للتأكيد على الموقف أو خلق انطباع خاص عن الحدث أو الشخص.

7. تُستخدم في مقدمة ونهاية البرنامج مصاحبة للوحات الخطوط والعناوين (وهنا يجب أن تتسق مع طبيعة ونوع الإنتاج).

إلا أنه عند استخدام الموسيقا التصويرية يجب مراعاة الآتي:

أ. أأن تناسب الغرض الذي تُستخدم من أجله.

ب. ألا تكون المقطوعة المختارة من المقطوعات الشهيرة أو المعروفة، لكي لا تشتت ذهن المستمع إذا كانت ترتبط عنده بذكريات معينة.

ج. لا ينبغي استخدام المقطوعات الطويلة كفواصل بين المسامع؛ لأنها في هذه الحالة تؤثر على الإيقاع وتحد من فعالية الحدث الدرامي.

د. لا يجب أن يكون المستوى الصوتي للموسيقا مرتفعاً أو منخفضاً قبله أو بعده.

هـ. يجب استخدام الجملة الموسيقية الكاملة، ولا ينبغي بترها بأي حال من الأحوال.[2]

[2] المرجع السابق، ص ص 205-231.

ثالثاً: المؤثرات البصرية:

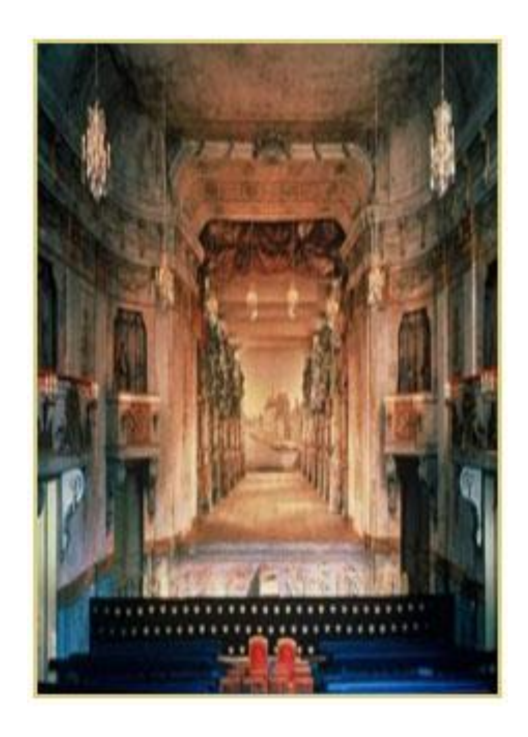
تُستخدم المؤثرات البصرية للإيهام بأن ما نراه هو الواقع وهو الشيء الفعلي أو الحقيقي، وذلك عندما نعجز عن تصوير الشيء كما هو في الواقع فعلاً أو لاستحالة ذلك لسبب أو لآخر قد يكون بسبب قلة أو نقص الإمكانيات البشرية أو الفنية أو الميكانيكية أو المالية، أو لاستحالة تنفيذ ذلك داخل الاستديو، وربما لأن تصويرها في الواقع يحتاج إلى وقت طويل جداً، أو لاستحالة وجود الشيء في الواقع أصلاً مثل الأشباح وغيرها.

• تنفيذ المؤثرات البصرية:

ويمكن تنفيذ هذه المؤثرات والخدع البصرية باستخدام عدد من الأساليب والطرائق المختلفة، وإن كان تنفيذ بعضها ينبغي أن يُترك إلى خبير متخصص (كما هو الحال عند الحاجة إلى إجراء المؤثرات الخاصة بالنيران والانفجارات والضباب)، نظراً لأن تنفيذها يحتاج إلى خبير ومهارات خاصة، فضلاً عن استخدام المواد الكيميائية في معظم الأحيان.

أما المؤثرات الأخرى فيمكن تنفيذها بالطرائق التالية:

1. استخدام الديكور: وهو ما يطلق عليه مؤثرات المنظر Staging effects، وما ينتج عن ذلك من خلق الوهم بوجود شيء ليس موجوداً في الحقيقة، ومن ذلك مثلاً وجود درجات سلم توحي بأنها تؤدي إلى طابق أعلى (لا وجود له في الواقع)، وتوحي بطبيعة المكان وخاصيته.





2. استخدام الإضاءة: وهو ما يُعرف بمؤثرات الإضاءة Lighting effects، والتي يمكن بواسطتها الإيهام بمظاهر بيئية أو طبيعية مثل ضوء الشمس، أو الخداع البصري كما هو الحال عند الإيهام بتحرك العجلات وتراقص النيران ورقرقة سطح الماء.



3. استخدام المرايا: وهو ما يطلَق عليه مؤثرات المرآة Mirror effects، وتُستخدم عادةً في الحصول على صور مكررة ومتعددة للشيء الواحد (عشر صور لشخص واحد مثلاً)، كما تُستخدم في التقاط المنظر من زوايا مختلفة وتغيير زاوية الالتقاط دون أدنى تعديل في موقع الكاميرا، ومن ثم تمكن الكاميرا من تصوير الغرض في أوضاع غير التي يكون عليها في الواقع.



4. استخدام العرض الأمامي والخلفي: وهو التأثير الذي يحدث من خلال عرض مناظر أمامية أو خلفية توهم بأن الحدث يجري في مكان معين أو توهم بالحدث نفسه، (كأن يظهر شخص أمام منظر لناطحة سحاب أو يسير في أحد شوارع مدينة نيويورك مثلاً).



5. مؤثرات الكاميرا: وهي المؤثرات التي تنتج عن استخدام الكاميرا بطريقة معينة (ترابط المرئيات أو الترابط المرئي).

6. استخدام أجهزة وأدوات خاصة: (تنظر الكاميرا من خلالها إلى المنظر)، كما هو الحال عند استخدام المرشحات المختلفة (الفلاتر Filters).



7. المؤثرات الإلكترونية: وهي المؤثرات التي تنتج من خلال التحكم في إشارة الفيديو.





8. المؤثرات الزمانية: وهي المؤثرات الخاصة بالوقت والزمن، والتي توهم بحركته (سرعة الوقت أو بطء الوقت أو تجميد الوقت).

- **المرايا والمنشورات الزجاجية:**



تُستخدم المرايا والمنشورات والأجهزة الزجاجية، أو التي لها سطح مصقول مثل ألواح الفضة أو النحاس اللامع، أو غيرها من الأسطح التي تسمح بالانعكاس والتشتت الضوئي استخداماً فعالاً في الحصول على مؤثرات بصرية معينة، يأتي في مقدمتها الحصول على صور من خلال زوايا (مستحيلة) أو غير معقولة، ومن ثم فإنها تخلق الوهم بأن كلاً من الكاميرا أو الموضوع يحتل مركزاً لا يمكن أن يحتله في الواقع، وباستخدام مرآتين يمكننا الحصول على صورة من زاوية منخفضة جداً، أو مرتفعة جداً، أو صورة من سمت الرأس.

وكذلك فإن كلاً من المرايا والمنشور يمكن استخدامها في إحداث تأثير بصري تُقلب فيه الصورة رأساً على عقب، ويتم ذلك بوضع المنشور أمام عدسة الكاميرا حيث يعمل على انحراف الصورة أو ميلها أو دورانها حول نفسها، وخلق الوهم بفقدان التوازن أو السير على الحائط (في حالة وضع المنشور بزاوية

مائلة 90 درجة)، كما أن هناك المنشور المتعدد الصوَري والذي يكرر الصورة نفسَها في أجزاء مختلفة من الكادر.

وتُستخدم ألواح الزجاج استخداماً فعالاً في عملية تراكب الصور Super imposition، وهي الطريقة التي كانت تُستخدم فيما مضى لإظهار الأشباح Ghosts، ولإحداث تراكب اللقطات بواسطة كاميرا واحدة يكون من الضروري أن ترى الكاميرا شيئين أو موضوعين في وقت واحد وفي مكان واحد، ويتم تنفيذ ذلك بواسطة لوح زجاجي يسمح بنفاذ صورة المشهد وفي الوقت نفسه يعكس المنظر الذي سيكون في الجانب الآخر، إلا أن الطريقة المتبعة حالياً تتم باستخدام آلتين للتصوير، وفي هذه الحالة ينبغي أن تظل الآلتان ثابتتين في أثناء تنفيذ تراكب اللقطات، أما إذا تحركت واحدة منهما فإن ذلك يؤدي إلى عدم نجاح الخدعة.

- **العرض الخلفي والعرض الأمامي:**



العرض الخلفي أو الأمامي يعني عرض منظر معين يظهر خلف الموضوع أو أمامه، وهذا المنظر المعروض قد يكون ثابتاً أو متحركاً، ويتم ذلك بواسطة جهاز عرض (شرائح أو أفلام.. إلخ)، وشاشة عرض خاصة توضع في مقدمة المنظر أو في خلفيته (أي يتم عرض المنظر أمام الموضوع الذي نريد أن نصوره أو خلف هذا الموضوع حسب الحاجة).

والغرض الأساسي من العرض الخلفي (back projection) – (pear) هو خلق الخداع أو الإيهام بالاتساع أو العمق أو المكان، ولذا فإنه غالباً ما يُستخدم في الحالات التي يتعذر فيها إنشاء مبانٍ معينة داخل الاستديو أو إقامة الديكورات التي يكلف إنشاؤها كثيراً أو يصعب تنفيذها في مدة زمنية معقولة.. إلخ، عندئذ تُستخدم الخلفيات من أفلام أو لوحات أو صور فوتوغرافية، وما إلى ذلك.

ويتم تنفيذ أنواع مختلفة من مناظر الخلفيات الثابتة باستخدام الشرائح Slides والأفلام واللوحات والرسوم، ويفضل عرض الشرائح عادةً في حالة المناظر الثابتة، أما الفيلم فإنه يضفي على الخلفية حيوية وحركة أداء، فضلاً عن إمكانية وصل طرفيه للحصول على عرض مستمر ومتواصل، وفي هذه الحالة يجب مراعاة أن تكون نقطة لصق نهاية الفيلم مع بدايته مختارة بعناية ودقة فائقة كي لا يلاحَظ أي قفز في الحركة.

- **مؤثرات الكاميرا:**

هناك العديد من المؤثرات البصرية التي يمكن التوصل إليها باستخدام آلة التصوير التلفزيوني، فإلى جانب المؤثرات التي يمكن التوصل إليها من خلال حركة الكاميرا (تحريك رأس الكاميرا) واستخدام عدسات معينة بطريقة معينة، فإن هناك العديد من الوسائل الأخرى التي تُستخدم في هذا المجال، وبخاصة ما يتعلق منها بوضع أجهزة معينة تنظر الكاميرا من خلالها إلى الموضوع، ومن ثم يتشكل هذا الموضوع وفقاً لطبيعة الجهاز أو الأداة المستخدمة، ويأتي في مقدمة هذه الأجهزة والأدوات استخدام المرشحات الضوئية Filters التي يتم تثبيتها أمام العدسة عادة أو داخل الكاميرا نفسها، حسب نوع المرشح والغرض المطلوب.

- **المؤثرات الكيميائية والآلية:**

تُستخدم بعض المواد الكيميائية في إنتاج عدد غير قليل من المؤثرات البصرية، كما يمكن إنتاج بعضها الآخر باستخدام أجهزة ميكانيكية، فضلاً عن أن هناك بعض المواد الجاهزة التي يمكن استخدامها بكفاءة تامة في هذا الصدد.

- **المطر:**



يمكن إنتاج خداع جيد للمطر داخل الاستديو باستخدام طرائق عدة حسب نوع التأثير المطلوب، فإن كان الغرض هو الإيحاء بأن المطر يتساقط فعلاً يكون من الضروري استخدام أجهزة خاصة بذلك تشتمل على أنواع خاصة من الرشاشات والأحواض والموتورات الموضوعة داخل صناديق عازلة للصوت.

وفي الحالات الأخرى التي يُكتفى فيها بالإشارة إلى سقوط المطر، فإن الإيحاء بذلك يمكن تحقيقه بالعديد من الوسائل، مثل وضع نقط من سائل الغلسرين فوق ملابس الأشخاص وشعر الرأس والمظلات، أو وضع نقط من الماء فوق أسطح الأشياء مع طلاء الديكورات بطريقة خاصة تعطي الإحساس بابتلالها.

- **الجليد:**



يمكن إنتاج الخداع الخاص بسقوط الجليد باستخدام العديد من المواد الكيميائية، فضلاً عن المواد الأخرى التي يمكن أن تشترى (جاهزة) من المحال المتخصصة، ومن هذه المواد قشور الذرة الرقيقة أو الريش الناعم، وبعض المساحيق التي تُرش من أعلى فتتساقط منهمرة فوق الأشياء أمام الكاميرا، ومن ثم تخلق الوهم بسقوط الجليد مع استخدام مروحة أو مراوح عدة تعمل على أن تظل الذرة أو الريش متطايراً في الهواء خلال الفترة المطلوبة.

- **اللهب والنيران والدخان:**



تعد المؤثرات البصرية الخاصة بخلق الوهم بوجود النيران من أصعب أنواع المؤثرات وأدقها، ولاسيما إذا كان المنظر المطلوب تصويره يتضمن مساحة واسعة تشتعل فيها النيران، أما إذا كان الأمر أبسط من ذلك (على مستوى نار مدفأة أو شعلة) فإن ذلك يمكن تنفيذه داخل الاستديو بشرط أن تكون أجهزة الإطفاء على أُهبة الاستعداد.

وعند الحاجة إلى تصوير مساحة أكبر أو نيران كبيرة، فيمكن تقريب لهب صغير من العدسة فيظهر وكأنه يغطي المنظر كله، أو إظهار فيلم يصور النيران يتراكب مع المنظر، أو استخدام طريقة العرض الخلفي أو الأمامي حسب الحاجة (وقد سبق الإشارة إليها)، كما يمكن خلق الإيهام بمنظر النيران باستخدام الإضاءة استخداماً خاصاً كما سبق الإشارة إلى ذلك، أما مؤثرات الدخان فإنها مثل مؤثرات الضباب يمكن التوصل إليها باستخدام مواد كيميائية مثل هيدروكسيد الأمونيوم، ورابع كلوريد التيتانيوم السائل، أو شموع الدخان.

- **المؤثرات الإلكترونية:**



ويُعِدها البعض من أهم المؤثرات وأفضلها على الإطلاق، نظراً لتعدد مجالات استخدامها وسهولة تنفيذها، فضلاً عن فعاليتها في المجالين الجمالي والتعبيري معاً، ومن أهم المؤثرات – إضافة إلى مؤثرات الكاميرا التي سبق الإشارة إليها – مؤثرات الشاشة المنقسمة والمسح، وتراكب اللقطات، والمفتاح اللوني (الكروما كي).

- **المفتاح اللوني: Chroma-kay:**

وهي طريقة إلكترونية يمكن بواسطتها الفصل أو التفريق بين الحركة الأمامية والخلفية التي وراءها، ويتم ذلك الفصل أو التفريق نتيجة للاختلاف في صبغة اللون فيستخدم اللون الأزرق للخلفية، وتستعمل إضاءة غير زرقاء في الأمامية، وكذلك الحال بالنسبة للأشخاص إذ يكون عليهم ألا يرتدوا ملابس زرقاء، ويكون بوسعهم ارتداء أي ملابس من ألوان أخرى غير اللون الأزرق، وبهذه الطريقة يمكن وضع صورة الشخص في أي مكان وأي موقع تلتقطه الكاميرا الأخرى، وهنا يبدو الشخص وكأنه يجلس فوق قمة جبل أو يطير فوق الحقول، أو يغني داخل حوض الأسماك.. إلخ، فالوهم الذي تبعثه اللقطة في هذه الحالة هو الاعتقاد بأن كاميرا واحدة فقط هي التي تقوم بالتقاط الصورة التي يظهر فيها الشخص (الممثل) مع المنظر.

- **ضوابط استخدام المؤثرات البصرية:**

ينبغي استخدام المؤثرات في إطار الهدف المنشود وبالطريقة التي تحقق ذلك دون مبالغة على النحو التالي:

1. أن تحقق المؤثرات البصرية المستخدمة إيحاء معيناً يساعد على فهم أو استيعاب شيء أو خلق الوهم أو الانطباع بالزمان أو المكان أو الجو.. إلخ بحيث لا يمكن تحقيق ذلك من دونها، أو تكون هي الطريقة الأفضل والأمثل لتحقيق الغرض.
2. يجب ألا تؤديَ المؤثرات البصرية إلى تشتيت انتباه المشاهد أو تتسبب في انصرافه عن متابعة البرنامج أو استيعاب مغزاه.
3. ينبغي ألا يكون استخدام المؤثرات سبباً في زيادة وقت الإنتاج أو تكاليفه.
4. يجب أن يكون المؤثر ناجحاً وفعالاً في حدود الغرض الذي يستخدم من أجله.

الخلاصة:

1. مهمة الديكور الإيهام بواقعية المكان من خلال استخدام رموز إيحائية بسيطة ومؤثرة.

2. يجب أن تكون الديكورات خاضعة وملبية لاحتياجات العمل ومتطلبات الإنتاج وظروفه والوسائل والمعدات المستخدمة فيه.

3. من المهم أن يأتيَ اختيار الأصوات مناسباً للغرض الذي تُستخدم من أجله والأثر الذي نسعى إلى تحقيقه، سواء أكان ذلك في مجال اختيار الموسيقا أو المؤثرات.

4. الصوت يسّر للصورة أن تكون موجزة في التعبير عما تحمله من معلومات ودلالات، فضلاً عن أنه جعل من (الصمت) قيمة فنية ودلالة وعنصراً من عناصر التعبير الدرامي.

5. يمكن إحداث العديد من التأثيرات في الصوت للحصول على نتيجة صوتية معينة (صوت معين) تؤدي تأثيراً خاصاً مطلوباً في أحد أنواع الإنتاج.

6. تُعد الموسيقا عاملاً مساعداً في إسباغ المسحة التعبيرية اللازمة على الكلمة المنطوقة.

المراجع:

1. شبلي، كرم، (1999)، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، القاهرة، مكتبة التراث الإنساني.

تمارين:

اختر الإجابة الصحيحة مما يلي:

1. **الموسيقا مهمة في الإضفاء على الأحداث:**

A. تفاصيل

B. المسحة النفسية التعبيرية

C. التعليل

D. التحديد

الإجابة الصحيحة: B. المسحة النفسية التعبيرية

2. **من عيوب المبالغة في استخدام الخدع:**

A. المبالغة بالواقعية

B. نفي الواقعية

C. تشتيت انتباه المشاهد

D. زيادة وقت الإنتاج

الإجابة الصحيحة: C. تشتيت انتباه المشاهد

3. تحقيق الأمانة في نقل الصوت يحتاج إلى:

A. ديكور مناسب

B. حرفية عالية

C. توقيت مناسب

D. وضع الميكرفون في مكانه الصحيح

الإجابة الصحيحة: D. وضع الميكرفون في مكانه الصحيح

الوحدة التعليمية العاشرة

المونتاج التلفزيوني

أولاً– تعريف المونتاج:

المونتاج أو (التوليف) هو الاصطلاح الذي يطلَق في السينما والتلفزيون على عملية فنية يجري فيها ترتيب اللقطات والمشاهد وتتابعُها بطريقة معينة، ومن ثم يعرّف البعض هذه العملية بأنها الانتقال من لقطة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر.

وبالرغم من أن تعريف (المونتاج) على هذا النحو يعد تعريفاً صحيحاً، إلا أنه لا يُعد دقيقاً أو شاملاً أو جامعاً مانعاً كما يقال، وذلك لأن العملية ليست مجرد ترتيب أو تتابع للقطات ومشاهد بأي أسلوب وبأي طريقة، كما أنها ليست مجرد انتقال –على أي نحو– من لقطة إلى لقطة، ومن مشهد إلى مشهد، لكنها "أسلوب فني يعرض عملاً، أو لغة مصورة تعبر عن الأسلوب الفني الذي اختاره المخرج ليعرض من خلاله وبواسطته عملاً فنياً على الشاشة".

ثانياً– أنواع المونتاج:



يستخدم التلفزيون أنواع أو أشكال Forms من التوليف (المونتاج) في إنتاج برامجه البرنامج على شريط الفيديو، وهذا ما يعرف بالمونتاج الإلكتروني، أو (التحويل) Video switchiz أو الانتقال من كاميرا إلى أخرى، ويتم ذلك عن طريق جهاز خاص في غرفة المراقبة هو (المحول) Switcher أو جهاز المونتاج لكن عموماً يمكن الحديث عن نوعين رئيسين من المونتاج هما:

أ- التوليف الفوري: ويعني التحول أو الانتقال بين اللقطات في الوقت نفسه الذي تجري فيه إذاعة أو تسجيل الإلكتروني.

ب-التوليف اللاحق أو التالي للتسجيل (التوليف بعد تسجيل البرنامج على شريط الفيديو) post-production editing.

وبالرغم من أن هذه العمليات تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً، إلا أن الأثر الفني Artistic effect لكل منها يتماثل ويتشابه تماماً.

ثالثاً- طبيعة المونتاج:

المونتاج أو (التوليف) يعني بالمفهوم (الميكانيكي) أنه العملية الفنية التي تختص بالجوانب التالية في الإنتاج التلفزيوني:

1. متى.. وكيف.. يتم الانتقال من لقطة إلى أخرى؟
2. لحظة الانتقال.. وطريقته.. ومدته.
3. تتابع اللقطات والمدة (الزمن) الذي يستغرقه عرض كل منها على الشاشة.
4. المحافظة (الإبقاء) على جودة الصورة، وجودة الصوت المصاحب لها.

وبالرغم من أن هذه الاعتبارات كفيلة بأن تضفيَ على مادة البرنامج ما يجعلها معبرة ومشوقة، إلا أن الإمكانات الفنية للتوليف (المونتاج) تحقق ما هو أبعد من ذلك، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي:

1. يمكن تصوير برنامج كامل بواسطة كاميرا واحدة، ومع ذلك فإنه ومن خلال التوليف الجيد يشعر المشاهد بتنوع الأحداث والمواقف، ويشعر بأنها تجري في حيز غير محدود.
2. بواسطة التوليف الجيد يمكن ترتيب وتركيب الأحداث التي جرت في أوقات وأماكن مختلفة فتبدو مترابطة ومتصلة، وتتضح العلاقة بين بعضها البعض.
3. من خلال التوليف وبواسطته يمكن (إدخال) أو حذف معلومات (لقطات)، سواء كان ذلك لدواعي التصحيح أم الإغفال المتعمد، أم لاعتبارات رقابية، أم لاستبعاد الزوائد والإضافات extraneous.
4. ينشئ التوليف علاقات وروابط قد تكون قائمة بين الأشياء أصلاً، وقد لا تكون.
5. لما كان التوليف نوعاً من الانتقاء، فإنه -ومن خلال الاختيار والترتيب- يمكننا التأثير في الجمهور والتحكم في ردود أفعاله، وتفسير الأحداث على النحو الذي نريده.

رابعاً– المونتاج والمخرج:



عند توليف الفيلم السينمائي أو التلفزيوني يحتاج الأمر عادة إلى (مونتير) متخصص editor specialist –وهو الفني الذي يقوم بعملية التوليف– ويتولى مع أحد مساعديه القيام بكل العمليات الآلية الميكانيكية mechanics، والعمليات الفنية Techniques، خاضعاً في ذلك إلى وجهة نظر المخرج وآرائه وتعليماته.

أما في العمل التلفزيوني اليومي، فإن المخرج قد يقوم بإجراء التوليف بنفسه، فيجلس إلى جهاز التحويل switcher أو مازج الرؤية mixer vision (التوليف الفوري في أثناء الإنتاج أو التنفيذ) فيقوم بنفسه بالضغط على الأزرار لينتقل من كاميرا إلى كاميرا، أو من لقطة تصورها إحدى الكاميرات إلى لقطة أخرى مسجلة على فيلم أو شريط، أو إلى لوحة خطية يعرضها الجهاز الخاص بذلك، فينقل ذلك حياً على الهواء مباشرة أو إلى شريط تسجيل فيديو.

إن المخرج في هذه الحالة يكون جالساً إلى جهاز المونتاج الإلكتروني (المحول) في غرفة المراقبة، وربما يكون قد حدد خطوات التوليف في أثناء بروفة أجراها من قبل، ويوضح ذلك على النص محدداً ترتيب كل لقطة ومصدرها (الكاميرا أو شريط فيديو مسجل أو فيلم أو لوحة خطية.. إلخ)، وأمام المخرج في غرفة المراقبة تظهر الصورة القادمة من (مصادر متنوعة أو من مصدر واحد) أمامه على أجهزة العرض.

فيستعد باللقطة التي يريدها وينقلها على شاشة المونيتور الخاص بالنقل على الهواء، ثم يضغط الأزرار لتأخذ طريقها للظهور على الهواء في الوقت المناسب، وهكذا تتوالى اللقطات في البرنامج.

ولكي تتضح هذه العملية نسوق المثال التطبيقي التالي:

- لوحات العناوين مثبتة على الجهاز الخاص بها وعلى شاشة المونيتور تظهر أول لوحة مكتوب عليها (التلفزيون العربي يقدم).

- كاميرا رقم (1) مثبتة على لقطة متوسطة كبيرة للمذيع، وتظهر اللقطة أمام المخرج على شاشة المونيتور الخاص بكاميرا رقم (1).
- كاميرا رقم (2) تظهر لقطة للمذيع والضيف معاً، وتظهر الصورة أيضاً على شاشة مونيتور آخر خاص بكاميرا رقم (2).
- كاميرا رقم (3) تظهر لقطة متوسطة للضيف فقط، وتظهر صورته على شاشة المونيتور الخاص بكاميرا رقم (3).
- قد يحتاج المخرج إلى جانب ما تلتقطه الكاميرا من داخل الاستديو وما يعرضه جهاز اللوحات الخطية، إلى الاستعانة بمصادر أخرى للصورة مثل جهاز عرض الأفلام

(التيليسين) أو جهاز عرض أشرطة الفيديو، وهنا يظهر أمامه الجزء الخاص من الفيلم أو

الشريط على المونيتور الخاص بذلك في الوقت الذي يريده هو، ومن ثم يمكن إدخاله في المكان

والوقت المحددين، وعندما يضغط المخرج على الزر الخاص بإظهار الصورة التي يريدها فإنها

تأخذ طريقها إلى الهواء (الإرسال أو التسجيل) مباشرة، وقد تكون هذه الصورة من إحدى

الكاميرات، أو من فيلم أو من شريط فيديو أو من جهاز اللوحات أو من جهاز الشرائح.. إلخ،

وبذلك يتم الانتقال بين اللقطات والمشاهد التي تتابع على نسق معين وفي ترتيب خاص.

وكما أشرت، قد يقوم المخرج نفسُه بتنفيذ هذا العمل، وقد يعتمد في ذلك على (المونتير الإلكتروني) وهو شخص متخصص يقوم بهذه العملية حسبما يقول له المخرج وينفذ التعليمات التي تصدر إليه دون مناقشة، فنسمع المخرج يعمل على النحو التالي:

- المخرج ينادي: كاميرا رقم (1) اثبت على وجه المذيع – (يكون قد حدد حجم اللقطة وشاهدها على المونيتور واستقر رأيه عليها)، ثم يوجه تعليماته للمونتير: اقطع إلى كاميرا رقم (1) أو (خذ كاميرا واحد).

- المخرج ينادي: تيلسين (وهو الشخص المسؤول عن جهاز تحويل العرض السينمائي أو الفيديو إلى عرض تلفزيوني)، استعد بالفيلم أدر الفيلم (رول فيلم)، وعند ظهور الفيلم على المونيتور، يتوجه المخرج آمراً المونتير: اقطع إلى الفيلم –أو– خذ الفيلم.
- المخرج ينادي: (في أثناء عرض الفيلم)، كاميرا رقم (2) تأخر إلى الوراء قليلاً، أريد المذيع والضيف معاً، واجعل اللوحة التي وراءهما تظهر واضحة (يتابع المخرج تكوين الصورة)، وعندما تتكون اللقطة على النحو الذي يريده المخرج وكما تظهر أمامه على المونيتور يطلب إلى المونتير وفي الوقت المحدد أن يُظهر الصورة قائلاً: خذ كاميرا رقم (2).

وهكذا يمضي البرنامج إلى نهايته مستمراً دون توقف وتتم عملية التوليف على هذا النحو، سواء كان المخرج قد أعد لها من قبل من خلال بروفات أو تجارب أو تصورات أم كانت تجري في اللحظة نفسها التي يجري فيها الإنتاج.

خامساً- الأساليب الفنية للمونتاج Editing techniques:

مع التقدم الهائل الذي شهدته أشرطة تسجيل الفيديو، والتطور الكبير الذي تحقق في هذا المجال، أصبح هناك العديد من الطرائق والأساليب الفنية لإنتاج برامج التلفزيون، بدلاً من الاقتصار على البث الحي المباشر، وما كان ينتج عنه من عيوب وما كان يسببه من مشكلات.

لقد أصبح بالإمكان الآن استخدام أكثر من أسلوب فني لإنتاج البرامج، ومن ثم تعددت أساليب التوليف تبعاً لذلك وتنوعت، ولعل أكثر أساليب الإنتاج شيوعاً واستخداماً هي:

1. التسجيل الحي على الشريط:

في هذه الحالة يتم تسجيل البرنامج في أثناء إذاعته حياً live on tape، أو يتم تسجيله دفعة واحدة كما لو كان يذاع حياً، وفي هذه الحالة يتم التوليف في الاستديو وفي أثناء عملية الإنتاج وبواسطة جهاز المونتاج الإلكتروني (المحول) ويصبح الشريط جاهزاً للعرض فور الانتهاء من دورانه (فور الانتهاء من تسجيله).

2. إعادة الالتقاط:

وهي طريقة لتصحيح الأخطاء بواسطة إعادة تصوير اللقطة أو الجزء الذي وقع فيه الخطأ مرة أخرى، BASIC RETAKES، ويتم ذلك في أثناء تسجيل البرنامج مع الاستمرار في التسجيل دون توقف، المهم هو تصحيح الأخطاء فور وقوعها، وسواء كانت تلك الأخطاء قد وقعت بسبب الأداء PERFORMANCE، أو كانت أخطاء آلية ميكانيكية أم بسبب التنفيذ الخاطئ كأن تتحرك إحدى الكاميرات حركة خاطئة أو يتم التقاط صورة في غير موضعها. إلخ.

وبعد الانتهاء من التسجيل يعاد نقل الشريط بعد استبعاد الأجزاء الخاطئة واستبدالها بالأجزاء الصحيحة، وفي هذه الحالة فإن المحافظة على الترابط والتزامن قد تقتضي إدخال لقطة إضافية من تلك التي تُظهر ردود الأفعال للمحافظة على السياق العام وتفادياً لأي (اضطراب) في اللقطة.

3. التسجيل المتقطع (غير المستمر):

وهي الطريقة التي تعتمد على تسجيل العرض مجزّأً في سلسلة من المناظر أو المشاهد، بحيث يتم إعادة التقاط كل منها retakes لضرورات التصحيح أو لاختيار الأفضل أو إعدادها على نحو أفضل بتقصير طولها أو مدتها، وفي بعض الأحيان يجري إعداد أكثر من نسخة واحدة ثم يُختار أفضلها، وتُرتب لتوضع في شكلها النهائي، وفي هذه المرحلة يمكن إضافة المعالجات الصوتية مثل الموسيقى التصويرية background أو المؤثرات الصوتية(Audio Effects) (Sound Effects)، سواء كان مصدرها شريطاً أم أسطوانة، مع ملاحظة أن إدخال المؤثرات الصوتية على شريط الفيديو المصور يتم في حالة التوليف اللاحق للإنتاج post – production، وكذلك المسح أو تكرار المنظر الواحد أو إدخال مادة من قنوات أخرى insertion أو معالجة الألوان، وذلك نظراً لصعوبة إجراء هذه العمليات بالدقة المطلوبة في أثناء بثها على الهواء مباشرة أو استحالة ذلك في معظم الأحوال.

4. تسجيلات المصدر الواحد:

وهي عملية لا يُستخدم فيها (المحول) Switcher لأن التسجيل يتم من ناتج output كل كاميرا على حدة، ومن هنا أصبحت تُعرف بتسجيلات المصدر الواحد Single source recording، ويتم التوليف في هذه الحالة بعد الانتهاء من تصوير المادة الخام المطلوبة حيث يجري الانتقاء والترتيب والتتابع وضبط طول اللقطات ووضع المادة كلها في إطار الوقت المحدد لها (إذا اقتضى الأمر ذلك).

نماذج التوليف

من المعروف أن توليف أشرطة الفيديو أصبح يعتمد الآن على معدات وأجهزة معقدة يتم السيطرة عليها وتشغيلها إلكترونياً بواسطة الحاسب الآلي (الكمبيوتر)، وعموماً فإن هناك ثلاثة نماذج للتوليف هي الأكثر استخداماً؛ لأنها تعين الجمهور على تفسير العلاقة التي تربط بين اللقطات وفهمها، وهي:

- توليف الربط Continuity Cutting.
- توليف الصلة أو العلاقة Relational Cutting.
- التوليف المحرك أو المتغير Dynamic Cutting.

▪ أما توليف الربط فهو نوع من القطع المتواصل بين اللقطات، وهو أسهل أنواع الأساليب في تنفيذ البرامج التلفزيونية، ويُستخدم للربط بين الفعل والحدث (شخص يتكلم أو يسأل ثم القطع إلى شخص آخر يبدأ في الحديث أو في الرد أو الإجابة)، وتقديم وجهات النظر المتبادلة، ومن ميزات هذا الأسلوب أنه يقدم المعنى واضحاً ومباشراً، وإن كان يتسم بأنه روتيني أو وظيفي تماماً:

- قطع إلى المذيع: المذيع يتكلم.
- قطع إلى الضيف الأول: الضيف الأول يتكلم.
- قطع إلى المذيع والضيف: يستمر الضيف في الكلام.
- قطع إلى المذيع : المذيع يسأل.
- قطع إلى الضيف الثاني: الضيف الثاني يتكلم.. إلخ.

▪ أما الأسلوب أو النموذج الثاني للربط فهو (القطع لبيان الصلة والعلاقة)، فيكون بين لقطتين لا تربط بينهما علاقة أو صلة مباشرة في الواقع، وهنا يكون القطع لإظهار العلاقة الضمنية:

- لقطة تصور رجلاً يمشي.
- قطع إلى لقطة: الرجل في غرفة (هنا يفترض أن الرجل دخل المنزل، وأصبح الآن في الغرفة واللقطة الأولى لرجل مختلف يرتدي الملابس نفسها ويكون في موقع آخر غير الغرفة).

- أما الأسلوب الثالث لبيان العلاقة والربط فيكون بالتوليف المتغير أو (المتحرك) dynamic، وكلما كان الانتقال متقناً ساعد ذلك على تأكيد المعنى دراميأ وكان قادراً على التعبير عن صور نفسية وذهنية من الصعب أن نعبر عنها بالكلمات أو المصطلحات أو حتى وضعها في لقطات مجزأة دون ربط بينها.

سادساً- طرز التوليف Types of editing:

عندما نربط (نصل) بين لقطتين بأن (نقطع) Cut على اللقطة الأولى، لتتلوَها الأخرى أو تتبعها في الظهور مباشرة، فإننا بذلك نكون قد أوجدنا علاقة بينهما، فضلاً عن كونه ترتيباً (تجاوراً) عضوياً وذهنياً في آن واحد، فالذي يحدث من الناحية العضوية أن عين المشاهد تبدأ في الشعور بالتغيير فور القطع على اللقطة الأولى، ومن ثم ينشط الاهتمام لترقب واستطلاع الصورة التالية أو (الجديدة).

أما من الناحية الذهنية فإن المشاهد يبدأ في تفسير الصورة الجديدة على أساس: (أين نحن الآن؟ ما هذا؟ ما الذي يحدث؟)، وبطبيعة الحال فإن استجاباته أو ردودَ أفعاله على هذا النحو تأتي مترابطة، أي تربط بين المكان وبين ما يجري فيه ومغزى ذلك وما يعنيه.

ولا شك في أن مثل ذلك الترابط ينشأ أساساً من التناسق والتناغم والانسجام في تكوين الصور وترتيبها، وكلما اهتز ذلك التناغم أو اضطرب ذلك الاتساق والانسجام ذو المغزى، سواء في تكوين الصور أم في ترتيبها (كما هو الحال عند القطع القافز jump cut أو القطع غير المنسجم Un matched cut)، فإن التأثير العضوي (البصري) سرعان ما يضطرب ويتشوش، حتى ولو كان المشاهد يستوعب ذهنياً مغزى أو معنى اللقطة التالية.

وبالرغم من أهمية الانسجام والتناغم والاتساق بين اللقطات على هذا النحو إلا أن ذلك لا يكفي وحده لكي يحول دون (التشويش) أو (التمزق) أو أن يأتيَ الموضوع (مهلهَلاً) disruption، ويحدث ذلك إذا لم

يتمكن المشاهد من أن يفهم على الفور معنى اللقطة الجديدة (الثانية) ومغزاها وطبيعة ونوع العلاقة التي تربطها مع سابقتها (اللقطة الأولى أو السابقة عليها).[1]

وقد اقتبس المونتاج التلفزيوني أهم قواعده من صناعة الأفلام السينمائية، ومنها أساليب الانتقال من لقطة إلى أخرى، وهي وإن كانت تساعد المشاهد على تتبع الحوادث وتتاليها إلا أنه ينبغي على المخرج أن يتأكد أولاً أن المشاهدين يفهمون هذه المعاني، وأنهم قادرون على استيعاب وتفسير ما يشاهدون، وأنهم أيضاً على استعداد للاقتناع والتصديق، وعموماً فإن أهم أساليب ووسائل الانتقال بين اللقطات (النقلات التلفزيونية)، هي:

1. القطع Cut:

وهو الوسيلة العادية للانتقال بين اللقطات وأكثر أساليب الانتقال بساطة، ويحقق القطع نقلاً مباشراً وفي الحال من الصورة التي تلتقطها إحدى الكاميرات إلى الكاميرا الأخرى، أي أن الانتقال من لقطة إلى تالية يتم فوراً ودفعة واحدة، وفي ذلك تكمن قوة هذه الوسيلة بسبب ما تحدثه من فورية ومفاجأة في التغيير، ويُستخدم القطع كأسلوب للانتقال بين اللقطات يحقق عرض تفاصيل الموضوع، إلا أنه يُستخدم في أغراض أخرى شتى تزيد إمكانيات التعبير والتفسير، ومن ذلك:

1. التأكيد.
2. تحويل الانتباه إلى جزء أو جانب آخر من جوانب الموضوع.
3. إظهار موقع الشيء (أو الغرض) بالنسبة لما يحيط به من مرئيات.
4. إظهار التناقض والمقارنة بين شيئين.
5. إظهار التوازي بين حادث وآخر.
6. إظهار التشابه بين شيئين (عندما نريد أن نقول إن هذا مثل ذاك).

---

[1] شبلي, كرم، مرجع سابق، ص ص 115-142.

والقطع مثله مثل بقية الأساليب الفنية الأخرى المتبعة في تنفيذ البرنامج، ينبغي أن يكون هادفاً وأن يتم لغرض محدد؛ لأنه إن لم يكن محدد الهدف فسوف يؤدي إلى تفكك الموضوع وتلاشي الأسباب والعلاقة الموضوعية التي تربط بين لقطاته.

ونظراً لأن القطع يقفز بالاهتمام ويتصاعد به وينقل المشاهد بين موضوعات وأماكن جديدة، فإن ذلك من شأنه أن يسبب مشكلة لذلك المشاهد الذي يتابع ويفسر كل لقطة جديدة، ومن ثم يجب وضع هذه الحقيقة في الاعتبار إذا ما كان القطع سيستمر لمدة طويلة وبين العديد من الأماكن.

وكذلك فإن القطع إذا كان بين لقطات عدة غير متشابهة، فإنه يصبح من الصعب على المشاهد أن يكتشف العلاقة التي تربط بينها أو يقدر أهميتها، وفي هذه الحالة يمكن أن يتحقق الربط من خلال:

- الحوار (ليكشف أو يشير إلى اللقطة التالية).
- الفعل Action (ليكشف عن العلاقة بين السبب والأثر).
- الإشارات المتشابهة (الشخص نفسه في لقطتين).
- الربط الصوتي Audio Continuity.

وهناك ما يشبه الاتفاق على أن القطع يجب أن ينصب على الفعل Action أو رد الفعل Reaction (أي الحركة داخل الكادر) كالوقوف والجلوس والدوران والالتفات و(شهقة) الاندهاش، وظهور شيء أو شخص، أي دخوله إلى مكان (حتى في اللقطات الكبيرة يفضل أن يكون القطع في لحظة تحرك الرأس لأن الحركة تجعل القطع غير ملحوظ إلى حد كبير).

أما توقيت القطع أو اللحظة التي ينبغي أن يتم فيها، فيرى الكثيرون أن لحظة القطع يجب أن تكون قبل الفعل مباشرة أو بعد الفعل مباشرة بحيث يرى جزءاً من الحركة من كلتا الصورتين، ولا يصح بأي حال من الأحوال أن يأتيَ القطع مبكراً جداً قبل بدء الحركة أو متأخراً جداً بعد انتهائها، وهنا يجب أن نفرق بين القطع المتأخر Late Cut والذي ينتج عن خطأ أو سوء تقدير أو (سوء توقيت)، وبين القطع المُرجأ أو المتأخر Delayed Cut والذي يكون مقصوداً لذاته حيث نرجئ عن عمد إظهار اللقطة الجديدة إلى ما بعد اللحظة المتوقعة، لكي نثير الاهتمام والترقب Suspense والتوقع anticipation.

مثال:

أ. قطع على رد فعل:

- صوت طرقات على الباب، الطبيب يلتفت.
- قطع.. (باب يُفتح، تدخل امرأة).. هل يمكنني الدخول؟

ب. القطع المؤجل (تأجيل القطع):

- صوت طرقات على الباب، الطبيب يلتفت.
- يسمع صوت فتح الباب.
- يسمع صوت امرأة: هل يمكنني الدخول؟
- قطع إلى امرأة بالباب.
- ثم.. تدلف إلى الداخل.

قواعد القطع

توصل الخبراء والمتخصصون إلى عدد من القواعد العامة في هذا الصدد، هي:



أ. لا يجب القطع بين كاميرتين متحركتين عامةً، ولا يجب القطع بين كاميرا متحركة وأخرى ثابتة على وجه الخصوص، (والاستثناء الوحيد في هذه الحالة عندما تكون الكاميرتان متحركتين في الاتجاه والسرعة نفسيهما).

ب. لا يجوز القطع بأي حال من الأحوال في أثناء الحركة الأفقية (الاستعراضية) للكاميرا panning Camera.

ج. يفضل أن يكون القطع بين موضوعين متحركين، ولا يكون بين موضوعين ثابتين (ساكنين).

د. في برامج الحوار، حيث لا توجد حركة جوهرية تشكل سبباً للقطع يقتصر القطع في هذه الحالة على الإشارة إلى الشخص المتحدث، أو إلى رد الفعل المتوقع أو لسبب درامي.

هـ. في برامج الحوار لا ينبغي التمسك –حرفياً– بضرورة القطع عند نهاية الكلام، ويفضل أن يقتصر قدر الإمكان على الحركة في الحدث Action، أو أن يكون بين لقطتين كبيرتين متوافقتين تكمل كل منهما الأخرى، أو لقطتين من فوق الكتف Over shoulder، وفي كل الأحوال يكون علينا أن ندرك أن هناك حداً معيناً لسرعة القطع الذي تحتمله العين، ومن ثم يجب التركيز دائماً على الشخص الذي يعطي معلومات مهمة، سواء بالكلام أو بتعبيرات الوجه.

و. يجب تلافي القطع بين لقطتين مصورتين من زاويتين تختلفان فيما بينهما اختلافاً كبيراً، لأن ذلك ينتج واقعاً مرئياً محيراً للمشاهد ومشوشاً إلى أبعد الحدود، فإذا كانت هناك لقطة يظهر فيها شخص يجلس إلى اليسار، وآخر يجلس إلى اليمين، فإن إظهار هذه اللقطة مرة أخرى من زاوية مختلفة جداً (عكسية) سوف تظهر لنا موضع الشخصين معكوساً، فيظهر الشخص الذي كان يجلس إلى اليمين (في اللقطة الأولى) جالساً إلى اليسار (في اللقطة الثانية).

ز. يجب تلافي القطع من لقطة بعيدة جداً إلى لقطة كبيرة جداً للشخص نفسه، ويفضل أن تسبق اللقطة الكبيرة لقطة متوسطة.

2. الاختفاء والظهور Fade:

أ. الاختفاء

الاختفاء Fade out هو إنقاص شدة الصورة إلى درجة الصفر وحتى تظهر الشاشة سوداء، وهذا الاختفاء قد يكون بطيئاً ويتم تدريجياً، ويُعرف في هذه الحالة بالاختفاء التدريجي كما يُعرف في حالات أخرى باسم (المزج إلى الأسود) fade to black (وذلك تبعاً لطريقة تنفيذه عن طريق جهاز المزج Mixer)، وهذا النوع من الاختفاء البطيء أو التدريجي يعطي مفهوم النهاية أو يحدد نهاية شيء معين (وهنا يشبه إلى حد كبير إسدال الستار في المسرح عند نهاية أحد الفصول أو نهاية الرواية)، أما الاختفاء السريع فإنه يُستخدم في الانتقال من لقطة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر لربط الأجزاء ببعضها بعضاً عندما يكون هناك فرق كبير في الوقت أو المكان.

ب. الظهور:

على عكس الاختفاء يكون الظهور Fade in، إذ يبدأ والشاشة سوداء، ثم تظهر الصورة تدريجياً حتى تصل إلى أقصى وضوح لها، وتُستخدم هذه الطريقة كأسلوب لتقديم الموضوع، أو بمثابة مقدمة أو مدخل إليه، كما أن الظهور التدريجي أو البطيء يكون بمثابة تكوين وتشكيل للفكرة أو (ولادتها).

ج. الجمع بين الاختفاء والظهور:

يمكن الجمع بين الاختفاء والظهور The Fade Out/In، ويكون ذلك للتدليل على مرور الزمن مع عدم تغيير مكان المشهد أو للتدليل على مرور الزمن وتغيير المكان، وفي كل الحالات فإن الاختفاء التدريجي الظهور التدريجي يقطعان تتابع (الفصول) على عكس عملية المزج (Dissolve) التي سيأتي الحديث عنها، والتي تحتفظ بالاستمرار في الحديث، والاستثناء الوحيد في هذه الحالة هو أن يتم الاختفاء والظهور بسرعة (أقل من ثانيتين)، وفي تلك الحالة فإنه لا يعطي الإحساس بقطع استمرار الحدث، ومن ثم يمكن استعماله في الأغراض نفسها التي يُستخدم فيها المزج.

وفي هذا الصدد ينبغي أن نحذر من خطورة ترك الشاشة معتمة لمدة طويلة فيما بين الاختفاء والظهور، حيث يؤدي ذلك إلى فتور الاهتمام وعزوف المشاهد عن المتابعة، ويمكن التغلب على ذلك باستمرار الصوت أو الموسيقا في أثناء إعتام الشاشة.

وفي النهاية، فإن تنفيذ الاختفاء التدريجي وإن كان يمكن تنفيذه بواسطة الجهاز الخاص بذلك، وبواسطة المزج إلى الأسود، فإن تنفيذه ممكن كذلك عن طريق الإضاءة في الاستوديو، وعلى الأخص عندما يكون المنظر مضاءً بجهاز واحد من أجهزة الإضاءة المركزة، وفي هذه الحالة يمكن للإضاءة أن تبتعد عن الموضوع، أو يبتعد الموضوع عن الإضاءة، أو يجري إطفاء الكاشف مصدر الضوء، أو تحريك الكاميرا أفقياً نحو مساحة معتمة، أو أن يتجهَ الممثل إلى الكاميرا حتى يحجب الضوء، وهذه الطرق نفسها يمكن استخدامها بطريقة عكسية لتنفيذ الظهور التدريجي fade in.

3. المزج The mix:

المزج dissolve، والمزج المتداخل أو (المتراكب) lap dissolve شأنه شأن الاختفاء والظهور التدريجي، طريقة للانتقال تجعل الصورة الأولى تضعف تدريجياً في حين تصبح الثانية أقوى على الشاشة، ويُعد ذلك في واقع الأمر ظهوراً تدريجياً مع اختفاء تدريجي في آن واحد، (وإذا أوقفنا عملية المزج في نقطة الوسط فإننا نشاهد صورة متداخلة أو متراكبة وتكون كل صورة في نصف قوتها)، وبتعبير آخر يمكن القول إن المزج البطيء أو (التداخل) dissolve lap هو الحالة التي تتلاشى فيها صورة إحدى الكاميرات في الوقت الذي تبدأ فيه صورة الكاميرا الأخرى في الظهور، وبذلك نحصل على صورة مركبة لا تُلحظ، وعندما يتم المزج بين صورة مكبرة لإحدى الشخصيات مع صورة أخرى مطابقة للشخصية نفسها، فإن ذلك يُعرف بالمزج (المتطابق)، وكذلك فإن المزج السريع quick mix يشير ضمنياً أو يوحي بأن هناك حادثاً مماثلاً أو (موازياً) يجري.

استخدامات المزج:

يُستخدم المزج في الأفلام الدرامية للانتقال الذي يشير إلى تغيير في الزمان والمكان أو فيهما معاً، وهذا الاستخدام نفسه هو الذي يجري عليه العمل في التلفزيون، وإن كان المزج في هذه الحالة يحدث أوتوماتيكياً– آلياً عند تحريك (مقبض أو ذراع أو قرص) حسب نوع الجهاز المستخدم، وإضافة إلى هذا فإن المزج كثيراً ما يُستخدم في العروض التلفزيونية غير الدرامية، ولاسيما العروض التي يغلب عليها طابع (الاستعراض) كما هو الحال في برامج المنوعات والبرامج الموسيقية والغنائية وعروض الأزياء، وفي هذه الحالات يحقق أسلوب (المزج) إبهاراً جمالياً خلاباً، فضلاً عن خاصية هذا الأسلوب ولغته

الفريدة التي عادةً ما تُستخدم في المقارنة لإبراز وتعيين أوجه التشابه والاختلاف بين شيئين أو أشياء عدة، أو مقارنة الماضي بالحاضر، أو ما طرأ على الأماكن من تغيير، والمساعدة على الربط البصري بين المناطق والأماكن المختلفة.

قواعد المزج:

هناك عدد من القواعد التي ينبغي مراعاتها عند استخدام أسلوب المزج، وهي:

1. ألا يجوز استخدام المزج في الحالات التي يفضل فيها استخدام القطع، ولا يستخدم أي منهما إذا ما كان تحريك الكاميرا هو الأفضل.

2. مع الحركة البطيئة (الفعل) يكون المزج من اللقطة البعيدة إلى اللقطة القريبة أفضل من القطع الحاد.

3. في المزج –كما هو الحال في القطع– يكون منتصف الحركة هو أفضل وأنسب توقيت للانتقال (إلا إذا كانت الحركة في حالة المزج تحتاج إلى وقت أطول).

4. يجب تلافي المزج السريع الذي يخلو من المعنى، ويجب أن يستغرق وقتاً ما بين 2– 3 ثوانٍ، والاستثناء الوحيد في ذلك يكون عند الانتقال من عنوان إلى آخر، حيث يكون للمزج السريع في هذه الحالة دلالة معينة، وعموماً فإن المزج السريع يشبه القطع غير المنتظم.

5. لا يجب المزج في أثناء تحريك الكاميرا، وبخاصة الحركة الأفقية، كما لا يجب المزج بين لقطة من كاميرا ثابتة وأخرى متحركة، وكلما ازدادت سرعة الحركة ازداد الأثر سوءاً (يجوز في حالات خاصة جداً المزج بين لقطتين لكاميرتين تتحركان في اتجاه واحد وبالسرعة نفسها، وإن كان الأفضل دائماً أن يكون المزج بين لقطتين من كاميرتين ثابتتين).[2]

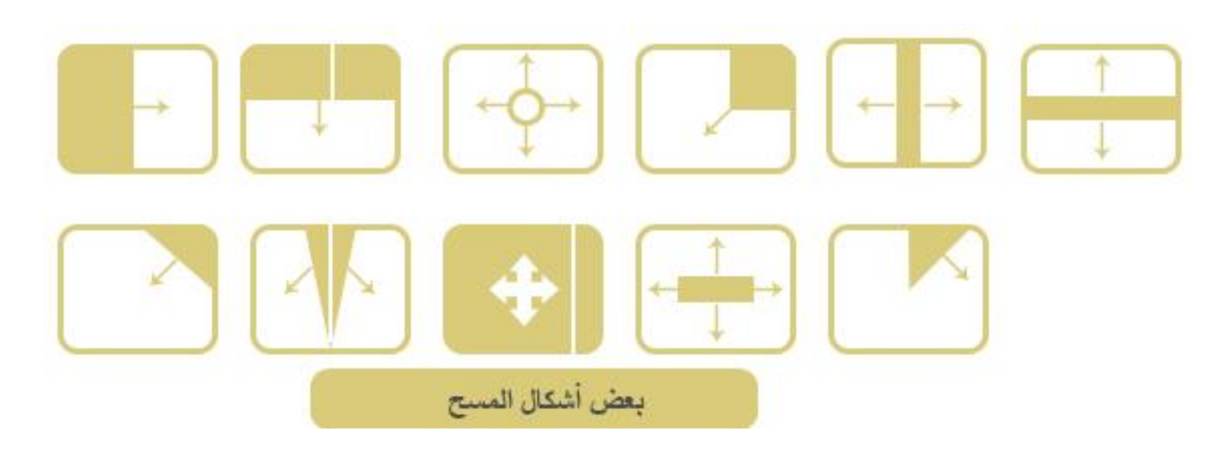
[2] ديفز, ديزموند, مرجع سابق, ص ص 81-101.

4. المسح The wipe:

المسح تأثير بصري (مرئي) يُستخدم كشكل جمالي (زخرفي) للانتقال من لقطة إلى أخرى، ويمكن تنفيذه بطرق عدة، وإن كانت معظم أجهزة المونتاج الإلكتروني –إن لم تكن جميعُها– مزودة بمعدات ووسائل إلكترونية للمسح.

وعندما يُستخدم هذا الأسلوب في الأفلام القصيرة أو الإعلانات التجارية، فإنه يُستخدم لغرض محدد هو خلق الشعور أو الإحساس بالكشف أو إزاحة الستار عن شيء، وإخفاء شيء آخر أو تغطيته، وبذلك يتم الربط بين أجزاء أو جوانب من الموضوع Fragments لا تتصل ببعضها البعض.

والمسح باعتباره (إزاحة) أو (تغطية) صورة لإظهار وإحلال أخرى محلها يأخذ مئات الأشكال، وتختلف الأشكال باختلاف الوسيلة المستخدمة في كل منها سواء استخدام (المحول) أم الكاميرا أم المؤثرات المرئية المختلفة، ومن هنا تتعدد أشكال المسح وتتنوع بحيث يصعب حصرها، فقد تُمسح الصورة الأولى وتحل الثانية محلها من الشمال إلى اليمين بطريقة أفقية، وقد تظهر الصورة الجديدة رأسية من أسفل إلى أعلى أو من أعلى إلى أسفل، وهكذا يكون المسح أحياناً بطريقة (ستارة المسرح) عندما تُرفع أو تُسدل، وهناك طريقة الشاشة المنقسمة Split Screen، والشاشة المربعة، وطريقة المثلثات والدوائر أو الحلقات، والخطوط الحلزونية.. إلخ.


بعض أشكال المسح

سابعاً- التراكب (الصورة المتراكبة):

التراكب Super imposition أو Super يعني في -لغة الإنتاج التلفزيوني- ظهوراً تدريجياً لصورتين من مصدرين، بحيث يتزامن ظهورهما في وقت واحد وتشغلان معاً الشاشة بكاملها، ويتم ذلك بواسطة (يد) أو (ذراع) المزج، فتظهر صورة (متراكبة) ملتقَطة بواسطة كاميرتين، أو لقطة من كاميرا مع لقطة من فيلم (مصدرها التيليسين) أو لقطة من كاميرا مع لوحة أو خريطة (مصدرها جهاز عرض اللوحات والخطوط أو جهاز عرض الشرائح.. إلخ)، وفي كل الحالات تظهر الصورة مزدوجة.



أنواع التراكب:



1. هناك نوع من (التراكب) شائع الاستخدام في مجال العمل الإخباري بالذات ويعرف بالشريحة المتراكبة Super Slide حيث يجري تراكب اسم ما على لقطة فيلمية أو لقطة فيديو لذلك الشخص بغرض التعريف به، وبهذه الطريقة نفسها يمكن نقل المعلومات المقروءة بطريقة مرئية (مثل إظهار الأرقام والبيانات الخاصة بأسعار الأسهم والسندات والعملات على شريحة تصور النشاط في البورصة).

2. يمكن الحصول على مؤثر مشابه بطريقة أخرى تعرف بالمزاوجة Matting، وهي طريقة يتم فيها مزاوجة إحدى الصور إلكترونياً أو قطعها في الأخرى، ويجري تنفيذ اللقطات المزاوَجة باستخدام خلفية سوداء للقطة التي يراد المزاوجة فيها، عند ذلك لا تظهر الخلفية السوداء بينما تظهر الكلمات أو الأرقام وحدها (هذا في حالة التلفزيون غير الملون)، أما في التلفزيون الملون فهناك الطريقة المعروفة التي تُسمى بالإنجليزية Korma – Key، وتُستخدم في هذه الطريقة خلفية زرقاء (ويمكن بثها بالأبيض والأسود أيضاً)، فإذا وقف شخص أمام خلفية زرقاء فإنها تتلاشى، ويبدو الشخص وكأنه يقف في فراغ.

استخدامات التراكب:

يُستخدم التراكب Super imposition أو Super في مجال الإنتاج التلفزيوني للتعبير عن العديد من الأفكار ونقلها، ومن ذلك:

1. الإشارة إلى أن هناك حدثين أو أكثر يجريان في أكثر من مكان في الوقت نفسه.
2. المقارنة وإظهار أوجه التشابه والاختلاف بين موضوعات عدة تم ترتيبها إلى جانب بعضها البعض.
3. توضيح التطور أو التقدم الذي يطرأ على الأشياء (مثل لقطة تصور منزلاً يجري بناؤه مع لقطة للرسوم الهندسية أو التخطيطية للمنزل نفسه).
4. إظهار العلاقة بين الموضوع وأجزائه.
5. إظهار الصورة الذهنية التي تدور في ذهن الشخص.

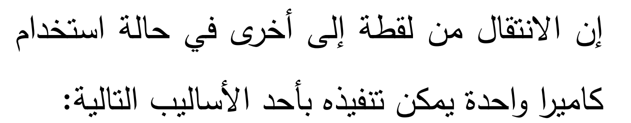
ومن ناحية أخرى، فإن التراكب يلبي مطالب واحتياجات عملية عديدة في **مجال الإنتاج**، منها:

1. الحصول على صور مرئية للتخيلات (كالأشباح مثلاً).
2. إنجاز الأحجام المختلفة (الأقزام – العمالقة).
3. السماح بالظهور والاختفاء لما نريده من أشياء.
4. دمج لقطات الحركة الرأسية Tilting مع لقطات أخرى.
5. إدخال خلفيات للصورة من مصادر منفصلة (صورة لاعب يتحدث وفي اللقطة نفسها مباراة تجري).
6. التأكيد على التفاصيل أو التعرف عليها (طريق على خريطة أو منطقة مختارة).

ثامناً– النقلات عند استخدام كاميرا واحدة:

إن هذه الوسائل والأساليب والطرائق التي أسلفنا الحديث عنها إنما تُستخدم ويمكن تنفيذها عندما يجري التصوير بواسطة كاميرتين أو أكثر، أما عندما نستخدم كاميرا واحدة فقط، فإنه يكون علينا أن نستخدم طرائق وأساليب أخرى إذا دعت الضرورة لإنهاء حادث ثم بدء حادث جديد (أي الانتقال من لقطة إلى أخرى) لأنه لا يمكن بطبيعة الحال أن نستخدم القطع أو المزج من الكاميرا نفسها وإليها.



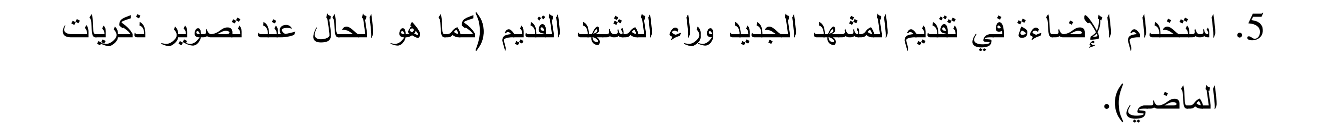


إن الانتقال من لقطة إلى أخرى في حالة استخدام كاميرا واحدة يمكن تنفيذه بأحد الأساليب التالية:

1. اجعل الصورة تتلاشى إلى الاختفاء fade out ثم غيّر المنظر بسرعة، وأظهر الصورة الجديدة.
2. اجعل الصورة تتلاشى حتى تختفيَ، ثم حرك الكاميرا أفقياً pan تجاه شخص جديد، بحيث يتم إظهاره تدريجياً.
3. استخدم لقطة انتقالية من مصدر آخر (غير الكاميرا) مثل وحدة الأفلام والشرائح أو الرسوم والخطوط، ثم العودة إلى المنظر الذي تلتقطه الكاميرا مرة أخرى.



4. تحريك الكاميرا لتبتعد عن المنظر الأول، ثم التقاط (أمامية) المشهد التالي كالأثاث أو الشخصيات.



5. استخدام الإضاءة في تقديم المشهد الجديد وراء المشهد القديم (كما هو الحال عند تصوير ذكريات الماضي).

تاسعاً– تتابع اللقطات:



من خصائص العقل البشري أننا نبحث دائماً عن مغزى لما نسمعه أو نشاهده، حتى لو لم يكن لذلك –الذي نسمعه أو نشاهده– وجود فعلي في الواقع، وفي أي تسلسل أو تتابع Succession سريع للقطات، فإننا نحاول –لا شعورياً– أن نؤسس أو نوجد رابطة أو علاقة ما تربط بينها (وإن كان المزج البطيء يضعف من هذا الأثر).

ولما كان النص المكتوب للتلفزيون يقوم على فكرة أساسية أو رئيسية، فإن هذه الفكرة يتم نقلها إلى المشاهدين من خلال تتابع الصور المرئية وتدفقها، حيث تؤدي في هذه الحالة (حالة ترتيبها وتتابعها على نحو معين) معانيَ تختلف كلياً عن المعاني التي تقدمها كل صورة منها إذا ما عُرضت على حدة.

ويمكننا تفسير ذلك على النحو التالي:

1. لقطة (أ) يجب أن تكون سبباً يؤدي ويقود تتابع اللقطات إلى موقع ومكان اللقطة (ب).
2. اللقطة (أ) يجب أن تُشرح وتُفسر بواسطة (ب).
3. اللقطتان (أ) و(ب) ينبغي أن تمهدا معاً للقطة (ج).
4. اللقطتان (أ) و(ب) ينبغي أن تُشرحا وتُفسرا بواسطة (ج).
5. تجاور اللقطتين (أ) و(ب) ينبغي أن يعبر عن مضمون لا يُفهم ضمنياً من إحدى اللقطتين دون مجاورتها للأخرى.

ومعنى ذلك ببساطة أن ترتيب سلسلة من اللقطات على نحو معين هو الذي يتحكم في تفسير الجمهور لها، وعلى هذا الأساس يكون على المخرج أن يختار الصور التي عندما يتم تركيبها مع سواها تصبح لغة تعبر عن الأفكار التي يريد أن ينقلها إلى الجمهور، وفي هذه الحالة تكون الصورة بمثابة (فكرة)، ويكون المشهد بمثابة تتابع أفكار يتم تركيبها فتعطي تدفقاً وتجانساً منطقياً.

إن ترتيب وتسلسل اللقطات وتتابعَها هو الذي يتحكم في تفسير الجمهور لها –كما سبق القول– وفي كل مرة يختلف الترتيب، فإن المعنى يختلف وفقاً لذلك (مادامت اللقطات أو المفردات صالحة للتعبير).

ولكي تتضح هذه الفوارق التي تنشأ عن اختلاف ترتيب اللقطات نسوق المثال التالي:

- مبنى يحترق– انفجار عنيف– أشخاص يهرولون نحو سيارة ركاب.

عندما نغير ترتيب هذه اللقطات، نجد أن الواقعة أو الحادث يتغير في كل مرة، كالآتي:

- نار– سيارة– انفجار.

(معنى ذلك أن الرجال قُتلوا عندما حاولوا الفرار من النار).

- نار– انفجار– سيارة.

(معنى ذلك أن الرجال تمكنوا من الهرب على الرغم من الانفجار).

- سيارة– انفجار– نار.

(معنى ذلك أن الرجال الذين يهرولون سببوا الانفجار وأشعلوا النار في البناء).[3]

---

[3] المرجع السابق، ص ص 65–86.

الخلاصة

1. المونتاج أو (التوليف) هو الاصطلاح الذي يطلَق في التلفزيون على عملية فنية يجري فيها ترتيب اللقطات والمشاهد وتتابعُها بطريقة معينة.

2. للمونتاج التلفزيوني أشكال متعددة تبعاً لنوع البرامج، والأهداف المرجو تحقيقها.

3. ترتيب سلسلة من اللقطات على نحو معين هو الذي يتحكم في تفسير الجمهور لها وعلى هذا الأساس.

4. على المخرج أن يختار الصور التي عندما يتم تركيبها مع سواها تصبح لغة تعبر عن الأفكار التي يريد نقلها إلى الجمهور.

5. في لغة التلفزيون، الصورة بمثابة (فكرة)، والمشهد بمثابة تتابع أفكار يتم تركيبها فتعطي تدفقاً وتجانساً منطقياً ومعنىً يمكن فهمه وموازاته بالحياة الواقعية.

المراجع

1. شبلي، كرم، (1999)، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، القاهرة، مكتبة التراث الإنساني.

2. ديفز، ديزموند، (2005)، قواعد الإخراج التلفزيوني، (حسين حامد، مترجم)، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة مما يلي:

1. **اختلاف ترتيب اللقطات يؤدي إلى:**

A. عدم فهم المعنى

B. اختلاف المعنى

C. تدفق للمعنى

D. تجانس للمعنى

الإجابة الصحيحة: **B اختلاف المعنى**

2. **لإظهار الصورة الذهنية نستخدم تقنية:**

A. التتابع

B. المزج

C. القطع

D. التراكب

الإجابة الصحيحة: **Dا التراكب**

3. **لا يجب المزج في أثناء تحرك الكاميرا حركة أفقية:**

A. صح

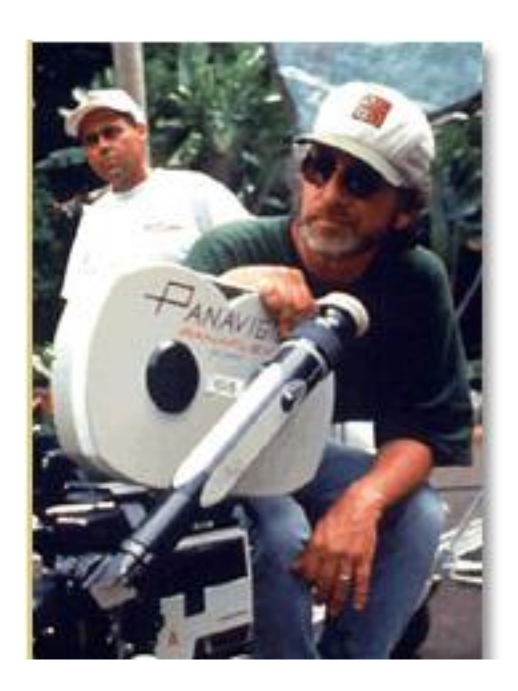
B. خطأ

الإجابة الصحيحة: **A– صح.**

الوحدة التعليمية الحادية عشرة

الأساليب الفنية للإخراج

مقدمة:



من الخواص التي يتميز بها التلفزيون كوسيلة مرئية أن بوسعه استخدامَ وعرض جميع أنواع الصور الثابتة والمتحركة، ولذا فإنه وفي مجال إنتاج برامجه اليومية يعتمد على أسلوبين من أساليب التصوير هما: التصوير السينمائي والتصوير الإلكتروني، وهذا النوع الأخير هو الأصل في التصوير التلفزيوني الذي تُستخدم فيه الكاميرات التلفزيونية الإلكترونية، ويجري استخدامه في كل البرامج التي تنفذ داخل استديوهات التلفزيون أو تذاع على الهواء أو تسجل على أشرطة فيديو تيب، كما تُستخدم هذه الكاميرات أيضاً في تصوير بعض هذه البرامج من خارج الاستديو ونقلها على الهواء مباشرة، ويتم ذلك من خلال سيارات الإذاعة الخارجية المجهزة بوحدات التصوير المتنقلة المعدة لمثل هذه الأغراض.

ولكي نوضح الفرق بين كل من التصوير السينمائي والتصوير الإلكتروني نقول إن التصوير السينمائي أو التصوير على فيلم يعني تسجيل وحفظ الصور على أفلام، أما التصوير الإلكتروني)التلفزيوني(فهو في أصله تصوير مباشر على الهواء بالرغم من إمكانية تسجيله على شريط الفيديو، وليست هناك أدنى علاقة بين التصوير والتسجيل في هذه الحالة؛ لأن كلًا منهما عملية مستقلة عن الأخرى وقائمة بذاتها.

أما في حالة التصوير السينمائي فإن الأمر يختلف كل الاختلاف حيث يكون التصوير والتسجيل عملية واحدة، ولا يمكن أن يكون هناك تصوير من دون فيلم يخضع إلى عمليات فنية وكيميائية معينة لتظهر عليه المناظر مصورة وتبقى كوثيقة دائمة، ومعنى ذلك أنه لا يمكن نقل الصورة على الهواء من دون أن تسجل أولًا كما هو الحال في استخدام التصوير الإلكتروني الذي يُنتج صوراً على الهواء أصلًا ثم نسجلها أو لا نسجلها.

وعلى هذا فإن إخراج البرامج بأسلوب التصوير الإلكتروني، سواء تم نقلها على الهواء مباشرة أم سجلت على أشرطة فيديو، هو ما يطلق عليه)الإخراج الحي(، وهو أسلوب يحقق للإنتاج العديد من المزايا، فإلى جانب قلة التكاليف وسرعة التنفيذ واختصار الوقت، فإنه في كثير من أنواع البرامج يحقق التلقائية والحالية والمباشرة والواقعية، كما هو الحال عند النقل الفوري للأحداث.

أولاً. استخدام كاميرا واحدة:

بالرغم من أن أغلبية برامج التلفزيون تعتمد في تصويرها على استخدام أكثر من كاميرا واحدة (من كاميرتين إلى خمس كاميرات في بعض الأحيان)، إلا أن ذلك لا يعني أن المعالجة المرئية المؤثرة تعني المزيد من التعقيد أو استخدام العديد من الأجهزة، فهناك حالات نستخدم فيها كاميرا واحدة فقط لتصوير البرنامج، ويكون ذلك إما بسبب ضعف الإمكانات وصعوبة توفير أكثر من كاميرا واحدة، كما يمكن أن يكون مقصوداً لذاته، وفي الحالة الأخيرة يجري إعداد الموضوع وترتيب المنظر بالطريقة التي تساعدنا على تطبيق الأساليب الفنية الممكنة في هذه الحالات.

وأياً كان السبب في استخدام كاميرا واحدة، فإن أسلوب استخدامها لتحقيق معالجة مرئية فعالة، يتنوع ويمضي على النحو التالي:

1. التصوير غير المستمر (المنقطع):

وهو الأسلوب المستخدم في التصوير السينمائي، حيث يتم التصوير مجزّأً (لقطة لقطة) أو مجموعة مناظر يجري تصوير كل منها على حدة، ومن ثم يكون من الضروري إعداد المنظر وترتيبُه وتصميم الحركة بما يتلاءم مع كل حالة، ويحتاج هذا الأسلوب إلى عناية فائقة في الربط بين الأشياء للمحافظة على استمرار الفعل أو الحدث أو الموقع أو التعبير، ولذا فإن الأمر قد يتطلب إعادة تصوير الموضوع من اتجاهات مختلفة (وجهات نظر مختلفة)، ويتطلب ذلك (إعادة الأداء) بطبيعة الحال لتسهيل عملية تركيب الفيلم (المونتاج).

ويمكن استخدام هذا الأسلوب نفسه وتطبيقه باستخدامه كاميرا تلفزيونية (فيديو)، ولاسيما بعد التقدم الهائل الذي حققته أجهزة المونتاج الحديثة حتى أصبح بالإمكان توليف شريط الفيديو بالأسلوب الفني نفسه للفيلم السينمائي الذي يخضع للتصوير المجزّأ المنقطع (لقطة لقطة).

2. إعداد وترتيب الموضوعات والحركة:

عند استخدام كاميرا واحدة في التصوير المستمر Continuous، وعندما يكون من الصعب تحريكها (لأي سبب من الأسباب المتعلقة بالمسافة أو الديكور أو الصوت.. إلخ) مع عدم توفر العدسة الزووم أو مجموعة العدسات ذات البعد البؤري المتنوع، لا يكون هناك مفر من اللجوء إلى تحريك الأشخاص في أنحاء المنظر أو حول الديكور، وذلك لتحويل الانتباه من موقع إلى آخر، وكذلك يمكن الحصول على تنويع أحجام المرئيات بوضع الأغراض على مسافات مختلفة من الكاميرا، فتوضع الأغراض الأكبر على مسافة بعيدة بينما توضع الأغراض الأصغر في مقدمة المنظر، إضافة إلى ذلك يمكن استخدام المائدة الدوارة Turntable والمرايا لتمكين الكاميرا من رؤية الأشياء من زوايا مختلفة، وبذلك يتحقق تحويل الانتباه من شيء إلى شيء آخر.

3. التنويع باستخدام الزووم:

في الحالات التي يمكن فيها تحريك الكاميرا، أو تكون مزودة بعدسة متغيرة البعد البؤري (زووم) فإن الفرصة تكون أكبر لتحقيق التنوع Variations في شكل المرئيات والانتقال بينها، فعند تحريك الكاميرا في أثناء الالتقاط يمكن الانتقال من خلفية المنظر إلى مقدمته، والانتقال من اللوحات إلى افتتاحية المشهد، وعند استخدام عدسة الزووم يمكن الاقتراب من التفاصيل الصغيرة والدقيقة ثم العودة مرة أخرى إلى اللقطة المتوسطة، وهكذا يصبح من السهل تحقيق التنوع في الرؤية من دون حاجة إلى الحركة.

4. استخدام منابع الصور الأخرى:

والمقصود بذلك استخدام مواد مصورة Inserts من مصادر الصور الأخرى بالمحطة (وحدات الأفلام والشرائح ولقطات الفيديو والرسوم.. إلخ)، فإلى جانب أن إدخال هذه الصور يتيح للمخرج نقل الكاميرا من مكان إلى آخر أو تغييرَ اللقطة، فإنه –إضافة إلى ذلك– يُعد الطريقة المناسبة لتقديم المواد التي لا يمكن تصويرها داخل الاستديو، فضلاً عن المعلومات الإضافية والحيوية أو التأكيدية التي تتيحها هذه الطريقة.

5. استخدام الإضاءة:

في الحالات التي يمكن فيها إظهار المشهد الجديد وراء المشهد القديم، تُستخدم الأضواء استخداماً فعالاً يتيح للكاميرا أن تتحرك، كما يتيح تغيير المنظر أمامها، فعندما ينتهي مقدم برنامج المنوعات مثلاً من تقديم البرنامج يمكن تسليط الأضواء خلفه، فيظهر المؤدي أو مجموعة المؤدين، ثم تتحرك الكاميرا بعد أن يكون مقدم البرنامج قد اختفى من المشهد الجديد.. وهكذا.

6. التلاشي والظهور:

يمكن اللجوء إلى عمليات التلاشي Fade out والظهور Fade in في هذا الصدد على النحو التالي:

1. اجعل الصورة تتلاشى تدريجياً حتى الاختفاء، وفي هذه اللحظة يمكن تغيير المنظر ثم إظهاره تدريجياً.
2. اجعل الصورة تتلاشى حتى الاختفاء، ثم حرك الكاميرا ناحية شخص أو غرض جديد يظهر تدريجياً أيضاً.
3. يمكن استخدام بؤرة العدسة Focus في عملية التلاشي السريع (كما يمكن استخدام جهاز المؤثرات المرئية الفليكسترون لذلك الغرض أيضاً)، وعند ذلك يمكن تغيير المنظر أو تغيير موضع الكاميرا.

ثانياً: استخدام كاميرات متعددة:

عند استخدام كاميرتين أو أكثر، فإن إمكانية الاستمرار في تصوير البرنامج دون توقف تكون متاحة بطبيعة الحال، حيث يتاح تغيير المرئيات و(القطع) بين مختلف أحجام وأنواع اللقطات للموضوع نفسه، وتحريك الكاميرات من موضع إلى آخر، وبذلك نتمكن من تقديم المعلومات مباشرة وباستمرار وبطريقة متصلة ومتواصلة، فضلاً عن تنوع أساليب وطرائق الإقناع والتأكيد، وعرض التفاصيل وإظهار ردود الأفعال والاستحواذ على اهتمام المشاهد، وتفسير علاقة الأشياء ببعضها بعضاً، وتحقيق التنوع في اللقطات والمناظر، ناهيك عن الإمكانيات الأكبر في المزج بين الصور التي تلتقطها الكاميرات والصور التي يمكن عرضها من مصادر أخرى (المدخلات Inserts) واستخدام المؤثرات المرئية المختلفة.

ومع التسليم بأن اللقطات (الساكنة) التي تفتقد التنوع وتفتقر إلى الحركة (Static shots) تكون مملة تدعو إلى الضجر والملل، بينما اللقطات المتغيرة المتنوعة التي تفيض بالحركة والحيوية والتدفق (Dynamic shots) تعمل على تصاعد اهتمامات المشاهد وجذب الانتباه، إلا أن هذه اللقطات ولكي تأتيَ على هذا النحو وتحققَ الغرض منها، فإنها لا بد من أن تخضع إلى شروط وقيود ومواصفات، أو بمعنى آخر (ينبغي أن تُنقى وتُصفّى لكي تُرى)، فلا ينبغي أن يكون تغيير اللقطات لمجرد التغيير، ولا ينبغي أن تأتيَ الحركة لمجرد الحركة، فالقطع السريع مثلاً (Speed cutting) يحتاج من المشاهد تركيزاً مستمراً متواصلاً وانتباهاً متوتراً، وذلك ما لا يمكن الاستمرار فيه لمدة طويلة، وكذلك فإن حركة الكاميرا إذا جاءت أكثر كثيراً من حركة الغرض أو الشخص أو الموضوع، أو جاءت أقل كثيراً مما ينبغي، فإنها تنتج صوراً تثير الملل أو (العصبية).

ومعنى ذلك أن التنويع المرئي وإن كان ضرورة بل وضرورة مهمة وأساسية إلا أنه ينبغي أن يتحقق في إطار يتم فيه المواءمة والمزج في التنويع والسرعة والإيقاع Tempo والتأكيد أو الإبراز أو الإخفاء والإهمال.. إلخ.

أساليب التنويع المرئي:

يمكن تحقيق التنويع المرئي من خلال وبواسطة عدد من الأساليب الفنية على النحو التالي:

- **حركة المؤدي Performer movement:**

سواء كان المؤدي فرداً أم مجموعة، فالمعروف أن التنوع المرئي Visual Variety ينشأ أساساً من الحركة أو (الفعل) الذي يجري في إطار المنظر حيث يغير الأشخاص (أفراد أو مجموعات) موضعهم بالسير أو الالتفاف أو القيام أو الجلوس أو الجري أو حركة الفعل الذي يقومون به كيفما كان، ومن هنا فإن التنوع المرئي الأكثر إقناعاً غالباً ما يتحقق من خلال التركيز على حركة المؤدي أكثر من التركيز على استخدام حركة الكاميرا أو أساليب وفنون المونتاج، ففي لقطة كبيرة يكون المؤدي هو (الموضوع) كله وهو الموضوع وحده، فإذا ما تحرك بعيداً عن الكاميرا فإن المشاهد سرعان ما يشعر بمغزى ما يحيط به من مرئيات أخرى، وما يربط بين محتويات المنظر، وعلى هذا النحو تكون هذه المرئيات أو الأشياء المحيطة بالمؤدي هي التي (تسيطر) على المنظر.

ومعنى ذلك ببساطة أنه ومن خلال تغيير طول اللقطة يمكننا التفسير والإقناع وتحقيق نوع من أنواع التغيير والتنوع المرئي.

وفي هذا الصدد يجب أن نؤكد على أن حركة المؤدي –مثلُها مثل حركة الكاميرا– لا بد من أن يكون لها ما يبررها، وأن يكون هناك الدافع أو الحافز الذي يجعلها ضرورة، ويمكننا أن نحقق ذلك بالعديد من الأساليب والطرق، مثل:

1. إعادة وترتيب الأثاث أو المنقولات ومكملات المنظر Props بطريقة معينة، تكون دافعاً أو مبرراً لكي يتحرك المؤدي نحوها (كأن يتحرك نحو رفوف المكتبة ليلتقط كتاباً مثلاً).
2. أن يقوم المؤدي بالإشارة بيده أو بملامحه إلى شيء ما، فتتحول الكاميرا إلى هذا الشيء وتكشف عنه.
3. أن يستدير المؤدي أو يلتفت التفاتة مقصودة إلى ناحية ما، فيتحرك رأس الكاميرا حركة أفقية Pan، أو دوللي، أو زووم نحو الغرض المقصود.
4. يمكن التعبير عن شيء ما من خلال الحديث والإشارة إلى وجوده، كأن يقول المتحدث: (هذه الماكينة التي هناك)، أو: (هذا الجزء من الماكينة).. إلخ فنغير اللقطة إلى ما أشار إليه.

- **التنويع بواسطة التجميع:**

في هذا المكان الذي يجلس فيه الأشخاص مجتمعين، كما هو الحال في عروض المناقشات والندوات يكون بوسعنا أن نحقق التنوع المرئي أو (تنوع المرئيات) من خلال لقطات منتقاة مستقلة أو (منفصلة) لأشخاص من بين المجموعة، ثم العودة إلى (الكل)، ثم الانتقال إلى شخص، ثم لقطة لشخصين، ثم لقطة لشخص قادم لتوّه، أو آخر يلتقط كتاباً أو صحيفة.. إلخ، وعلى هذا النحو يَجري فصل أو عزل شخص أو شخصين في لقطة، ثم إعادة تجميعهم مع بقية الأشخاص في لقطة واحدة، وبذلك تتنوع أساليب التأكيد ويتحقق التوازن في (التكوين) ويتصاعد اهتمام المشاهد.

- **التنويع من خلال الديكور:**

في بعض الأحيان تكون هناك علاقة حتمية أو طبيعية بين الموضوعات أو الأشياء في المنظر (كالعلاقة بين المغني والبيانو مثلاً)، وفي هذه الحالة تكون إمكانية وفرص التغيير والتنويع محدودة، وهنا يمكن اللجوء إلى تنويع الخلفيات والديكورات واستخدامات الإضاءة للحصول على التنويع المرئي من خلال صور مختلفة.

- **التنويع باستخدام المؤثرات:**

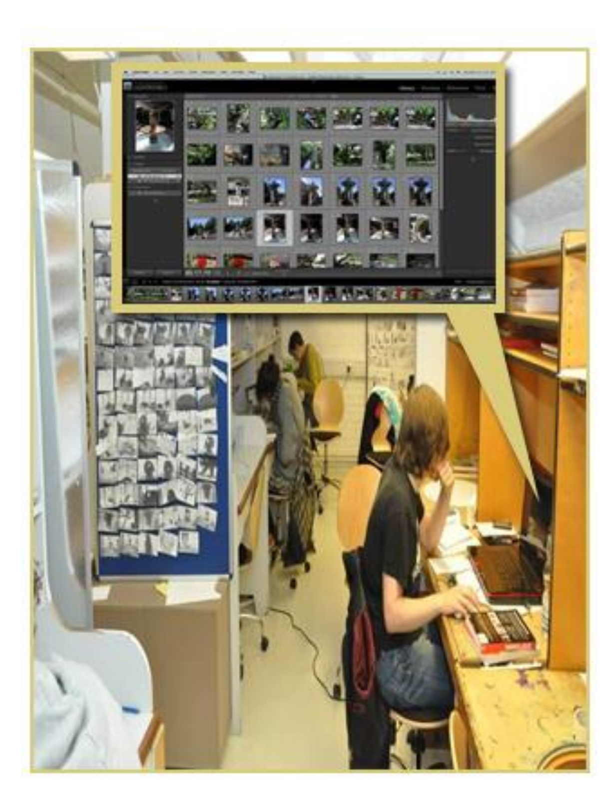
والمقصود بذلك استخدام المؤثرات المرئية مثل اللقطات المركبة والمتداخلة، واستخدام خلفيات معينة (متحركة أو ثابتة) والتي يمكن تحقيقها بواسطة المواد المدخلة Inserts مثل الأفلام والشرائح ولقطات الفيديو، فضلاً عن استخدام (الكروما كي) والألوان المركبة.. إلخ.

- **تصوير الموضوعات الثابتة:**

بالنسبة للموضوعات الثابتة أو غير المتحركة مثل اللوحات والزهور والتحف.. إلخ، فإن تحقيق التنوع المرئي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بكيفية تصوير هذه الموضوعات وأسلوب الإضاءة المستخدم.. ولتوضيح ذلك نؤكد على الجوانب التالية:

1. حركة الكاميرا تغير زاوية المنظر.
2. استخدام الحركة الأفقية لرأس الكاميرا Pan في تصوير الموضوع جديرة بأن تعرض جوانبه المختلفة وتشرح وتفسر عناصره.
3. يمكن –بواسطة الإضاءة– إبراز معالم معينة للموضوع وإخفاء أو إهمال معالم أخرى، أو جعلها أقل أهمية.
4. بالنسبة للأشياء الصغيرة أو الدقيقة، فإنه يمكن حلها باليد وتحريكها أو (لفها) أمام الكاميرا لعرض جوانبها المختلفة، كما يمكن استخدام المائدة الدوارة Turntable لهذا الغرض.

ثالثاً: إعداد اللقطات:



إن تنفيذ برنامج ما، وأياً كان نوعه أو القالب الذي يوضع فيه لا يمكن إنجازه دون تخطيط أو تخيل سابق للقطات التي تصنع مادة البرنامج وتعبر عن مضمونه، فالمسألة ليست مجرد وضع كاميرات أمام وحول منظر من المناظر، واختيار لقطات من بين صور عديدة تقدمها هذه الكاميرات، وإنما الأصل هو العلاقة التي تربط بين هذه اللقطات وإعدادُها وترتيبها على نحو يجعلها تقول شيئاً وتصنع موقفاً وتترك أثراً.

ومن دون ذلك الترابط المتدفق الذي يعبر ويفسر ويتصاعد بالحدث ويتقدم بالموضوع ويواصل تقديم الجديد من المعلومات يبدو البرنامج مهلهَلاً أشبه بمجموعة من الصور الملفقة أو الثوب (المرقع)، فقد تكون هناك العديد من اللقطات الكبيرة واللقطات الشاملة، والصور الدرامية المؤثرة، ولكن العبرة ليست بتوافر الصور فقط، وإنما بكيفية استخدام كل منها في الموقع المناسب، وفي التوقيت المناسب وبالطريقة المناسبة.

أساليب إعداد اللقطات:

هناك أسلوبان لإعداد اللقطات، أحدهما هو الأسلوب الذي يُستخدم عادة في البرامج الارتجالية (التصوير الارتجالي للبرامج ذات النصوص غير الكاملة)، والآخر هو الأسلوب الوصفي أو التوصيفي للقطات، والذي يُستخدم في إخراج البرامج الدرامية ذات النصوص الكاملة (ذات الطابع الدرامي).

1. التصوير الارتجالي:

في هذا الأسلوب أو (التكنيك) يتم التركيز على الجوانب المادية أو (الآلية) للموضوع أو الحدث، أي المكان والفعل (أين يوجد الأشخاص أو الناس وماذا يفعلون هناك)، وعلى هذا الأساس يتم توزيع الكاميرات وتحديدُ موضع كل منها بما يتيح توافر اللقطات التي نسعى إلى الحصول عليها والاختيار من بينها.

ولا شك في أن الأحداث الرياضية والمناسبات العامة التي تتسم بالاتساع والشمول تُعد من أبرز النماذج التي يطبق فيها هذا الأسلوب، حيث يتم توزيع الكاميرات واختيار العديد من المواقع على مجال واسع، ويكون على المصور أن يستخدم قدراته ومبادراته الذاتية للحصول على اللقطة المناسبة والمتاحة، ويكون على المخرج بالضرورة أن يختار من بين تلك اللقطات التي تلتقطها الكاميرا وتكشف عنها أو (تكتشفها)، وإن كان بوسعه أن يحدد الأحجام ويقترح الموضوعات ويختارَ بين المادة المتاحة.

غير أن هذا الأسلوب (الارتجالي) نفسَه يمكن تنفيذه داخل الاستديو لإنتاج العديد من أنواع البرامج (المقابلات والندوات والأحاديث والمجلات.. إلخ)، وفي هذه الحالة يكون على المخرج أن يحدد موضع الكاميرات ونوع اللقطات التي يريد الحصول عليها من كل كاميرا على حدة:

- كاميرا رقم (1) – اللقطات الواسعة ولقطات التغطية (من متوسطة إلى طويلة).
- كاميرا رقم (2) – اللقطات الكبيرة بصفة أساسية.
- كاميرا رقم (3) – تأكيد اللقطات الكبيرة – إبراز التفاصيل الصغيرة وتكبيرها – لوحات العناوين والرسوم أو الخطوط.

وكما سبق القول فإن هذا الأسلوب أو التكنيك هو الأسلوب المستخدم عادة في البرامج الارتجالية التي لا تحتاج إلى نصوص مكتوبة أو البرامج ذات النصوص غير الكاملة، ويكون على المخرج أن يعرف جيداً

ويخطط أي الكاميرات يجب أن تلتقط، وأيَّ نوع من اللقطات يريد، وفي أي موضع يستخدم هذه اللقطات وفي أي توقيت.

2. توصيف اللقطات (تقطيع السيناريو):

وهو الأسلوب أو التكنيك الذي يعرف أيضاً بـ (الديكوباج) أو (اللوحة الوصفية) حيث يضع المخرج تخطيطاً لكيفية تصوير المنظر في مجموعة لقطات مع توصيف كل لقطة على حدة، وهنا يُعنى المخرج بأن تأتيَ اللقطة هادفة ومعبرة، وأن تتوافر لها عناصر الجاذبية والتشويق والوضوح والقيم الدرامية، وتعرض لتفاصيل الموضوع وجوانبه وتؤكد على نقاط بعينها، وتولد انطباعاً نفسياً معيناً Mood.

إن توصيف اللقطات أو إعدادَ اللوحة الوصفية أو (قائمة توصيف اللقطات) يقتضي بطبيعة الحال أن يقوم المخرج بتحليل النص، وعلى ضوء ذلك يقرر الترتيبات اللازمة للتكوين وكيفية تنفيذ اللقطات، وهنا يكون لبروفة الكاميرا (التجارب الأولية للكاميرا) أهمية فائقة في مساعدة المصورين على تحقيق مستوى عالٍ في الأداء، فضلاً عن تمكين المخرج من إعداد لقطات مقنعة تؤدي كلٌّ منها إلى ما بعدها، وتفسر كل منها ما قبلها.

رابعاً: الأسس الفنية لبناء اللقطة:

إن بناء لقطة من اللقطات يقوم على أربع ركائز رئيسية هي:

1. موضوع اللقطة أو الغرض منها.
2. الصور الفعلية وطبيعتها الفنية والجمالية.
3. الفعل أو الحركة.
4. التأثير المقصود.

ولتوضيح ذلك نقول إن بناء لقطة ما يتطلب من المخرج أن يفكر ويضع تخطيطه على النحو التالي:

• تحديد الهدف أو الغرض:

وهنا يكون على المخرج أن يجيب عن عدد من الأسئلة المهمة مثل:

1. ما هو الموضوع الذي تسعى اللقطة إلى أن تعرضه وتعبر عنه؟ وما هو الغرض من اللقطة؟
2. هل نسعى إلى تأكيد موضوع أو جانب معين أو ملمح خاص؟
3. هل نُعنى أساساً بالموضوع أو بالأغراض المحيطة أو بالعلاقة بين الموضوع والأغراض المحيطة أو نُعنى بالخلفيات أو بإبراز الأبعاد والمسافات؟

• الصورة الفعلية:

عندما يفكر المخرج في الصورة وكيف ستكون عند ظهورها على الشاشة، فإن عليه أن يسأل نفسه أمام كل لقطة:

- هل يجب أن تكون اللقطة قريبة جداً أو يجب أن تكون على مسافة متوسطة أو بعيدة؟
- هل تحقق الصورة تركيزاً لانتباه المشاهد أو تؤدي إلى تشتته وتوزيع اهتمامه؟
- هل التكوين مناسب ويحقق الغرض المطلوب؟

- هل يبدو (الغرض) أو الموضوع في الموقع والموضع المناسبين داخل الإطار (بالنسبة للسقف والحواف الجانبية وازدحام الكادر.. إلخ)؟.
- هل الصورة واضحة بما فيه الكفاية؟ (أي أن تكون حادة الوضوح وغير مشوشة مع وجود التباين في ألوان الخلفيات).
- هل هناك لبس أو غموض أو تداخل في الصور؟

- **الفعل داخل اللقطة:**

عند التفكير في طبيعة الفعل أو الحدث الذي تتضمنه اللقطة يجب على المخرج أن يحدد الأسلوب والطريقة التي يبدو ويظهر بها ذلك الفعل أو الحركة داخل اللقطة:

- هل تُعرض حركة الأشخاص كما تجري مباشرة أو تُعرض افتراضاً أو في إطار حادث أو لا حاجة لإبرازها؟
- هل نشير إلى الفعل (على أنه يجري هناك) أو نشير إليه عفوياً أو من خلال الحوار؟
- هل تضمنت اللقطة أهم عناصر الموضوع وأحداثه أو أن هناك عناصر مهمة أُغفلت أو أهملت؟

- **إضفاء الموضوعية:**

والمقصود بذلك توافر عوامل الإقناع والتأثير، وفي هذه الحالة يكون على المخرج أن يتحقق من الجوانب التالية:

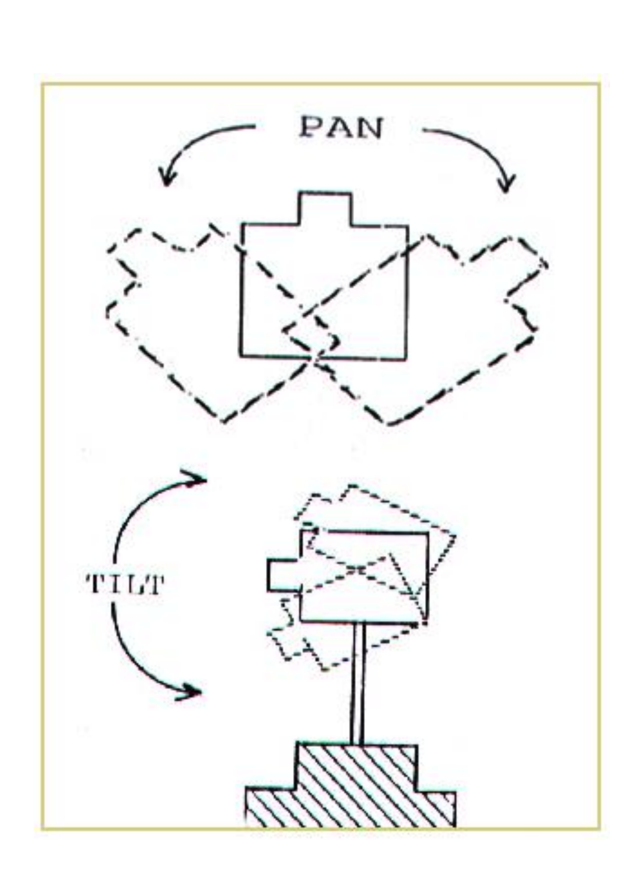
- قدرة اللقطة وكفاءتها وإمكاناتها في الربط بين ما قبلها وما بعدها، في إطار عام واتساق وتكامل واستمرار متواصل.
- تحقيق التأثير النفسي أو الحالة المزاجية المطلوبة (فرح – حزن – كآبة.. إلخ).
- تحقيق التأثير الدرامي المباشر للعرض.

خامساً: تنفيذ اللقطات:

يقتضي تنفيذ لقطة ما في حجم معين وفي شكل معين ولإحداث تأثير أو تعبير خاص أن نستخدم الكاميرا بالطريقة التي تمكّننا من ذلك وتحقق الغرض المطلوب، وهنا يكون على المخرج أن يعرف كيف ولماذا ومتى يحرك الكاميرا للحصول على لقطة معينة، ويمكننا أن نعرض لذلك على النحو التالي:

• الحركة الأفقية والرأسية:

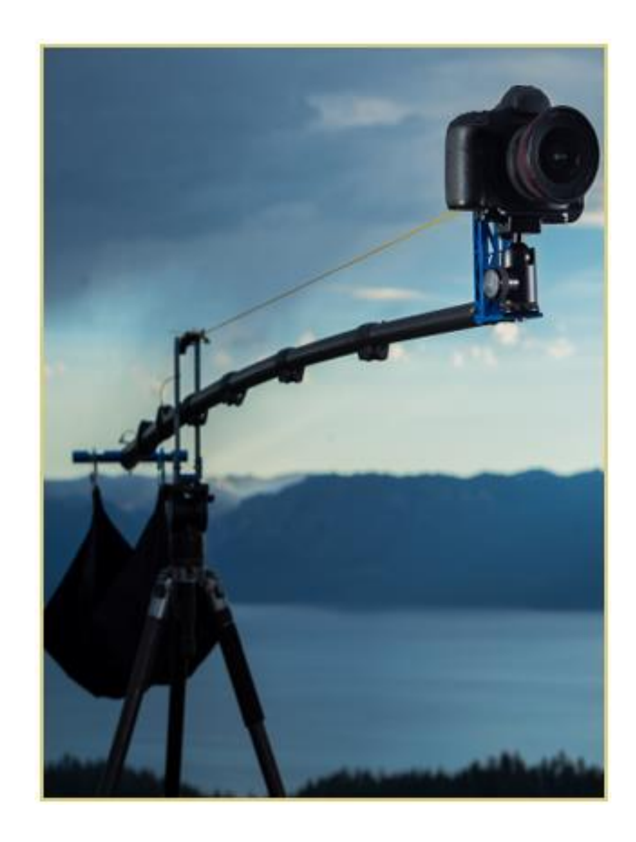
وتُستخدم لتحقيق الأغراض التالية:



1. متابعة الحدث أو الفعل.
2. عرض سلسلة من الأجزاء المترابطة.
3. إقصاء واستبعاد الأشياء غير المطلوبة أو غير المرغوبة.
4. إظهار منطقة أو مساحة أكبر من أن تتسع لها لقطة ثابتة.
5. إظهار العلاقة بين الأشياء وإظهار المسافة (أرضية أو فضائية).
6. تحويل الانتباه والاهتمام من شيء إلى آخر.
7. إثارة الاهتمام والتشويق كمقدمة للحركة أو الحدث.

- **رفع الكاميرا:**

توضع الكاميرا في مكان مرتفع، أو تُرفع على حاملها أو فوق رافعة، وذلك لتحقيق الأغراض التالية:



1. رؤية الأغراض المرتفعة في مقدمة المنظر.
2. رؤية المنظر كلِّه من أعلى.
3. النظر من أعلى إلى الموضوعات أسفل الكاميرا.
4. تقليص الامتداد أو التقليل من طول الموضوع.
5. تخفيض وتقليص بروز الأغراض والأشياء في مقدمة المنظر والتقليل من أهميتها.

- **خفض الكاميرا:**

نخفض الكاميرا إلى أسفل لتحقيق الأغراض الآتية:

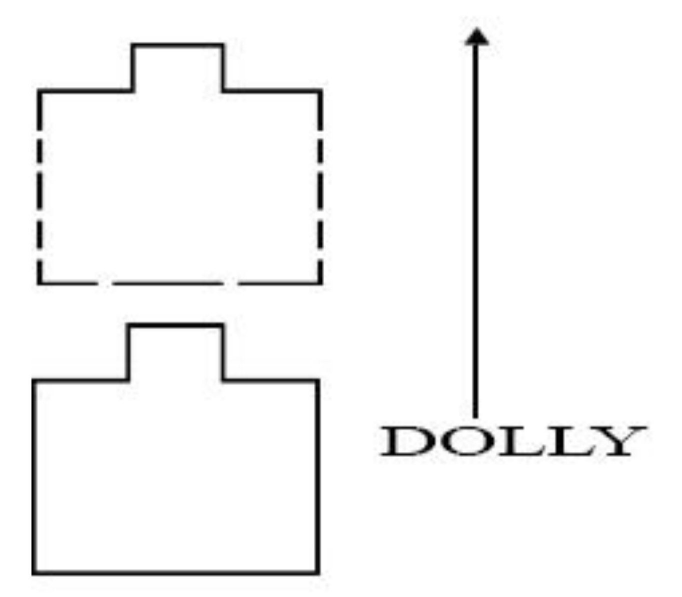
1. إظهار الأغراض والأشياء التي تشملها مقدمة المنظر داخل إطار الصورة (تأطير الأغراض الموجودة في المقدمة).
2. حجب وإخفاء الحركة أو الحدث أو (الفعل) البعيد (في المؤخرة – في نهاية المنظر).
3. للحصول على لقطات في مستوى النظر للأغراض والأشياء المنخفضة (الموضوعة في مكان منخفض).
4. زيادة بروز وظهور الأشياء بحيث تبدو أكثر سيطرة ووضوحاً من غيرها.
5. الإقناع أو (الإيهام) بامتداد الأشياء أو (اتساع الأماكن).





- **الدوللي للأمام Dolly in:**

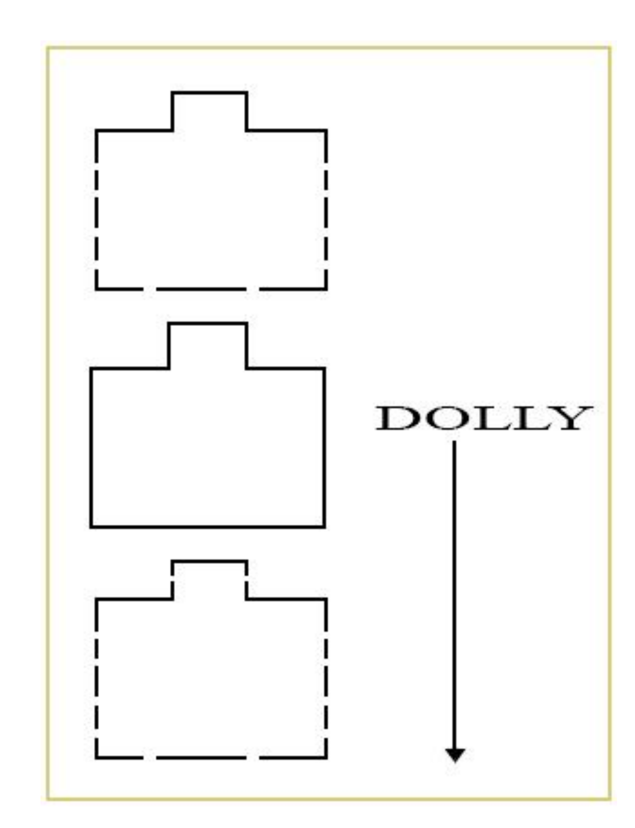
وهي حركة الكاميرا إلى الأمام وتُستخدم لتحقيق الأغراض التالية:



1. إظهار وإبراز الأفعال وردود الأفعال.
2. تأكيد أهمية الموضوع وزيادة الإقناع.
3. صب الاهتمام على شيء ما.
4. الكشف عن موضوع أو تقديم معلومات جديدة.
5. تحويل الاهتمام والانتباه.
6. متابعة غرض أو هدف يتراجع أو يتقهقر.
7. تصعيد وزيادة التوتر.
8. خلق الإحساس بالمسافة أو الحيز.
9. رؤية التفاصيل أو تأكيدها.
10. إزالة أو إقصاء الأشياء المحيطة بالموضوع.
11. الإقناع بتقدم الموضوع وتطوره.

- **الدوللي للخلف Dolly back:**

وهي حركة الكاميرا وتقهقرُها إلى الخلف وتُستخدم لتحقيق الأغراض الآتية:

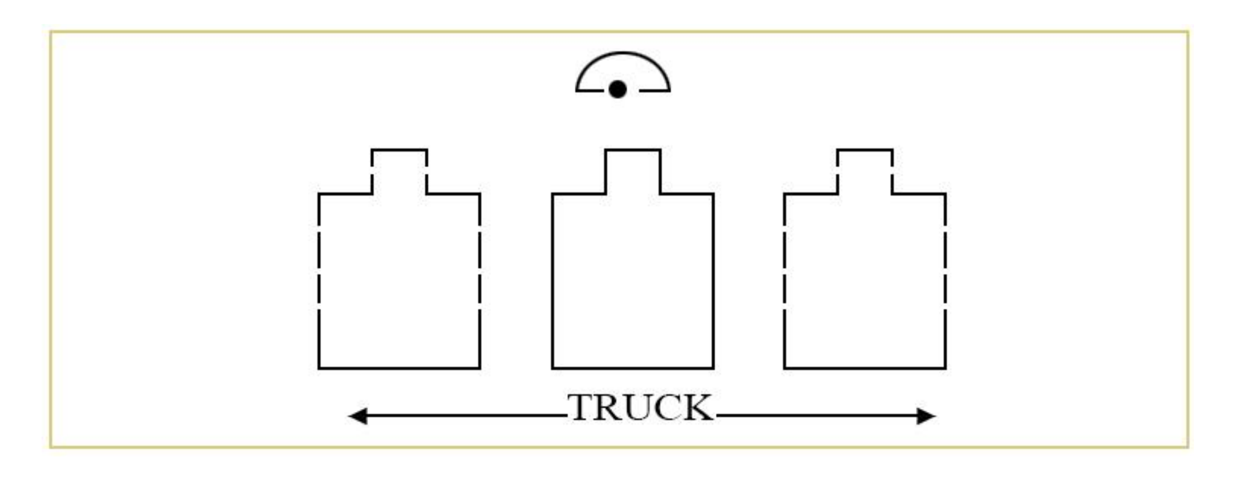


1. توسيع مجال الرؤية.
2. كي تستوعب اللقطة مساحة أوسع للمنظور.
3. الكشف عن موضوعات ومعلومات جديدة.
4. تهيئة مدخل إلى موضوع جديد.
5. الانسحاب من الموضوع (المكان أو الحدث).
6. خفض درجة الإقناع أو التأكيد.
7. زيادة التوتر من خلال الكشف التدريجي عن الموضوع.
8. خلق المفاجأة، والكشف عن أشياء غير متوقعة.
9. خلق الإحساس بالحيز أو المسافة أو المساحة.

- **المتابعة Truck:**

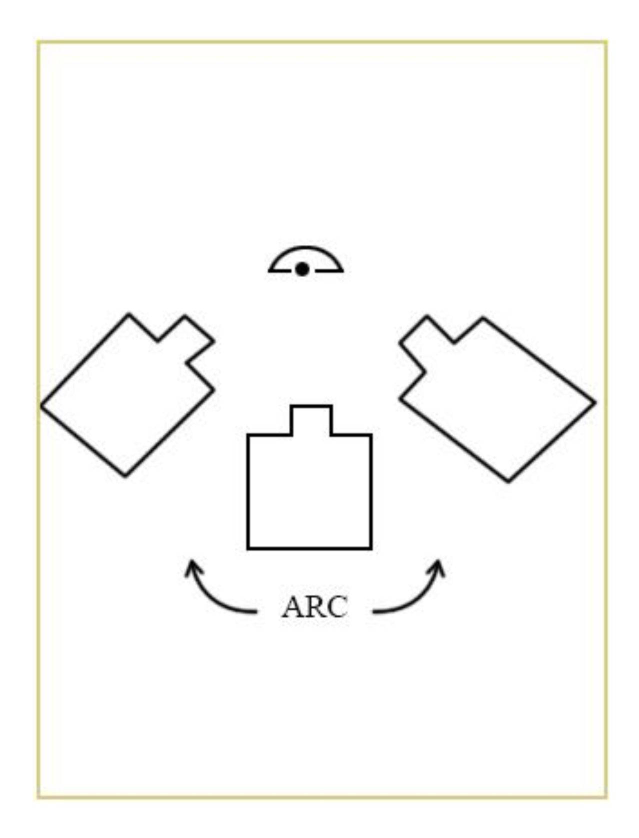
وتستخدم في تحقيق الأغراض التالية:

1. متابعة حركة الموضوع أو الغرض عبر المنظر.
2. الكشف عن امتداد المنظر أو جزء منه.
3. فحص واستقصاء موضوع ممتد أو سلسلة من الأشياء المتصلة.
4. تأكيد الخطط داخل العمق (تغير المناظر مع تقدم الحركة).



- **القوس Arc:**

وهي الحركة التي تشبه القوس أو نصف الدائرة، وتُستخدم لتحقيق الأغراض الآتية:

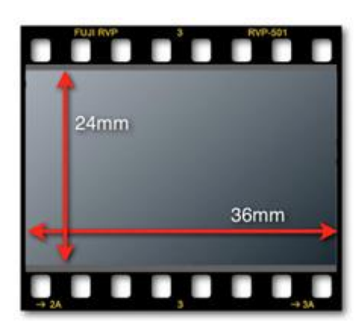


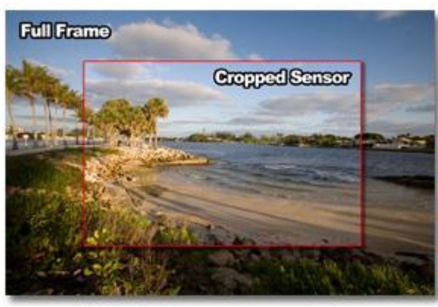
1. إظهار مقدمة المنظر أو خلفياته داخل اللقطة أو إخراجها من اللقطة.
2. رؤية الموضوع من وجهة نظر أخرى دون حاجة إلى التحول من لقطة إلى أخرى.
3. التنويع للإقناع.
4. إعادة (صف) وترتيب الموضوعات أو الأشخاص في أثناء حركتها.
5. الكشف عن موضوعات أو معلومات جديدة.
6. تصحيح الأوضاع الخاطئة (وقوف أو حركة الممثل في الوضع أو المكان الخطأ).

- **متابعة الأغراض المتحركة:**

تتابع الكاميرا غرضاً متحركاً في حالات معينة، ولأسباب معينة هي:

1. في اللقطات الكبيرة، للإبقاء على الغرض داخل الكادر (الإطار Frame).
2. تصوير ردود الأفعال أو (سرد) معلومات تفصيلية.
3. في اللقطات الطويلة، لتصوير الغرض أو الشخص من خلال البيئة المحيطة وفي إطار واقعه المحيط، والكشف عن العلاقة بين الغرض وبيئته أو ما يحيط به.
4. تجنب وتفادي الانتقال أو التحول أو تغيير وجهات النظر، والمحافظة على الربط بين الموضوعات والاستمرار في تقديمها.







- ## استخدام عدسة الزووم:

تُستخدم العدسة الزووم Zoom lens (العدسة متغيرة البعد البؤري) لتحقيق الأغراض نفسها التي تحققها حركة الدوللي (التراك) Track للأمام وللخلف، فضلاً عن أنها تتميز عن حركة الدوللي بأن الزووم يتم والكاميرا ثابتة، الأمر الذي يتلافى اهتزازها في أثناء حركتها إلى الأمام أو الخلف (كما هو الحال في أثناء تنفيذ الدوللي).[1]





[1] شبلي, كرم، مرجع سابق، ص ص 295-323.

سادساً: تركيز انتباه الجمهور:

لكي يستأثر باهتمام المشاهد وانتباهه، يكون على المخرج أن يُعنى عناية فائقة بكيفية إعداد الموضوعات وتقديمها، ونظراً لأن انتباه الجمهور واهتمامَه من السهل أن يتشتت أو (يفتر)، فإن المخرج يصبح في حاجة ماسة ودائمة إلى أن يوقظ هذا الانتباه وينعشَه ويجددَه وينوع في الوسائل والطرائق التي تحقق ذلك، وتجعل المشاهد يشعر بأنه أمام شيء جديد في كل لقطة يراها، ويتوقع شيئاً جديداً في كل لقطة سيراها.

إلا أن ذلك ينبغي أن يتم في قالب من التشويق والجاذبية والإقناع؛ لأن التغيير المتلاحق والسريع إذا جاء زائداً عن الحاجة، وإذا لم يخضع إلى سيطرة دقيقة، فمن السهل أن يصبح أداة للتشويش والضجر.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن تنويع المرئيات وتغييرَ المناظر وتعددها، وإن كان من الوسائل المهمة في تركيز وجذب انتباه الجمهور إلا أن ذلك لا بد من أن يكون بمثابة انتقال أو تحول واضح ومقبول يتيح للمشاهد أن يتقبل الموقف الجديد وأن يتكيف ويتواءم ويتعايش معه بسهولة، وهناك العديد من الأساليب الفنية التي يمكن للمخرج أن يستخدمها استخداماً فعالاً في هذا الصدد.

الأساليب الفنية لتركيز انتباه الجمهور:

- **تنويع مجالات الاهتمام:**

هناك الصدمة المفاجئة التي تؤدي إلى الانتباه الفوري المباشر وتعمل على تصاعد الاهتمام، كما أن هناك أيضاً التأملات والتساؤلات العقلية المنطقية التي تحقق الهدف نفسه، ويمكن للمخرج (المتمكن) أن يوازن بين الجانبين، وأن ينوع ويعددَ مجالات الاهتمام، ففي بعض اللقطات يمكن أن ينصب الاهتمام والتركيز على موضوع أو غرض خاص، وفي بعضها الآخر يمكننا توجيه الاهتمام ولفت النظر إلى فعل أو حركة تبدو كما لو كانت اكتشافاً للجمهور، وفي حالات أخرى يمكننا أن نطلق حرية المشاهد في أن يبحث ويفحص وينتقيَ ويكتشف، فنركز على الصوت إلى جانب الصورة (التعليق – الحوار – الموسيقا.. إلخ).

- **تحويل الاهتمام:**

المقصود بتحويل أو نقل الاهتمام هو تحويل تركيز المشاهد إلى جزء أو جانب آخر من جوانب الصورة، بحيث يصبح هذا الجانب الجديد هو محور الاهتمام ومركز الانتباه بالنسبة له، وهناك العديد من الطرائق لتحويل الانتباه، ونقل التركيز من شيء إلى آخر مثل:

1. إبراز عنصر التباين أو المخالفة (شخص واقف وسط مجموعة أشخاص جالسين).
2. التركيز على حركة بطيئة لشخص، ثم جعله يستدير، وجعل الكاميرا (تمد بصرها) إلى ذلك الموضوع الجديد الذي استدار الشخص من أجله.
3. الانتقال من موضوع إلى آخر (بعزل جزء عن كل).
4. الانتقال من الفعل إلى ما يرتبط ويتصل به (شخص ينظر إلى الكاميرا يميناً، مع القطع على موضوع جديد على يمين الشاشة).
5. جعل الموضوع الأصلي يتضاءل أو يفقد أهميته أو يخرج من دائرة الاهتمام، وذلك عبر جعله يتحرك متوجهاً نحو موضوع أكبر.
6. جعل الموضوع الجديد أكثر وضوحاً وتمييزاً.
7. تغيير مصدر الصوت من شخص إلى آخر.

سابعاً: خلق التوتر:

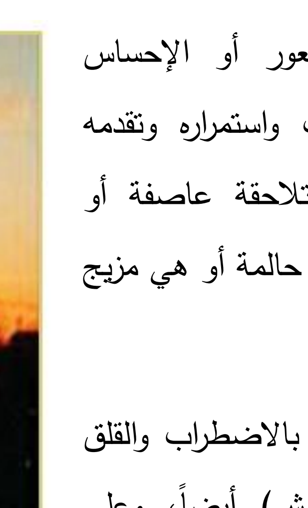


في المواقف الدرامية ينشأ التوتر Tension –جزئياً– من خلال الحوار وحبكة القصة والعلاقات بين الشخصيات، إلا أن فعاليته وتأثيرَه يرتبطان تمام الارتباط بالطريقة أو الأسلوب الذي يُعرض به أو الطريقة التي (يصوّر) بها الموضوع، ويمكن تحقيق التوتر في هذه الحالة بالطرائق الآتية:

1. استخدام اللقطات الأكثر قوة وتصعيداً للحدث، وهذا ما يمكن التوصل إليه بواسطة القطع المتبادل بين اللقطات الكبيرة، واللقطات الأكبر Big close up، واستخدام الكاميرا من زاوية منخفضة، وتدرج المفاجأة.
2. استخدام الموسيقا والمؤثرات المثيرة التي تستولي على اللب (تثير الفزع أو الاضطراب أو القلق).
3. تقديم المعلومات المرئية التي تتسم بالغموض (ما هذا الشيء الكامن في الظلام؟ ظل شجرة أم شبح ؟).
4. تقديم معلومات غير كافية (صندوق تفاح هذا أو صندوق قنابل؟).
5. الإمساك والتوقف عن الإدلاء بمعلومات شارحة (هل وصل المحققون؟).
6. خلق الإحساس والتوقع بأن الشخصية لن تتمكن من إنجاز (فعل) أو (عمل) معين (سيارة الشرطة التي تطارد القاتل لن تتمكن من اللحاق به لأن الطريق الذي تسلكه مغلق قرب نهايته).
7. اللجوء إلى الأخطار الكامنة التي لا يتوقعها الشخص (الإصرار على النوم في سرير معين بينما تختبئ حية في الفراش).
8. تحقيق المشاركة فيما سوف يحدث أو يقع (توقع دخول شخص معين أو حيوان عندما يُفتح أحد الأبواب).

ولعله من الضروري أن ننبه في هذا الصدد إلى أن خلق الإحساس بالتوتر لا يعني أن نبالغ أو نهول فيما نعرض، فالخط الفاصل بين التوتر Tension والمبالغات غير المقبولة وغير المقنعة دقيق جداً وصغير جداً، أما أثره في المشاهد فهو كبير إلى أبعد الحدود.

ثامناً: السرعة (الإيقاع):



المقصود بالسرعة هنا أنها الشعور أو الإحساس العاطفي والذاتي بتصاعد الحدث واستمراره وتقدمه وإيقاعه، هل الأحداث سريعة متلاحقة عاصفة أو بطيئة رتيبة خاملة أو هادئة ساحرة حالمة أو هي مزيج من ذلك كله؟

إن الإيقاع السريع يولد الإحساس بالاضطراب والقلق واللهفة وربما يؤدي إلى (التشويش) أيضاً، وعلى النقيض من ذلك فإن الحركة أو الإيقاع أو (الخطوة) البطيئة تؤكد الإحساس بالثقة والاعتداد والتأمل.. إلخ.

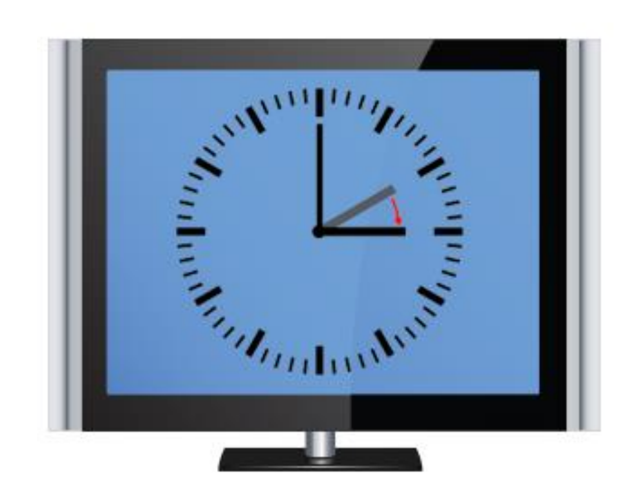
ولا شك في أن العروض الجيدة هي التي تحقق التوازن من خلال ضبط الإيقاع والتحكم في سرعته (عالية أو منخفضة)، والمعروف أن استمرار الإيقاع السريع يؤدي إلى الإجهاد ويولد ما يشبه (الإعياء) لدى المشاهد، كما أن استمرار الإيقاع البطيء يؤدي إلى النفور والملل.

إن الإيقاع أو (الإحساس بالسرعة أو البطء) ينشأ من خلال توافر وتكامل عدد من العناصر يمكن توضيحها على النحو التالي:

1. معالجة النص (طول اللقطة – مدة الحديث – طول الجملة – طول الكلمة)، والمعروف أن التغييرات السريعة الحادة المفاجئة ينتج عنها إيقاع سريع أكثر مما ينتج عن الحديث الطويل أو الجمل والكلمات الطويلة.
2. الإلقاء (الأداء الصوتي)، والمعروف أن النغمة الصوتية السريعة المرتفعة، والأصوات المتقطعة ينتج عنها إيقاع سريع مقارنة مع ما ينتج عن النغمات البطيئة والأصوات المنخفضة.
3. أسلوب الإنتاج، ويدخل في هذا النطاق (معدل حركة الكاميرا، والتحويل والانتقال بين اللقطات Switching، وحركة المؤدي).

وينبغي أن نشير هنا إلى أن العين بإمكانها أن تستوعب الحركة السريعة أكثر من الأذن، فبينما تستطيع العين أن تقدر أحجام الأشياء وأشكالَها، وأن تصنف وتقيّم وتنتقي، ويتم ذلك كله بطريقة فورية، فإن الأذن تجمع قطعاً وأجزاء من الأصوات لتصنع مغزاها بعد ذلك (عقلياً)، ولذلك فإن الإيقاع المرئي Visual pace (سرعة المرئيات) عندما يكون مفهوماً يمكن استيعابه، كما أن الاهتمام بالأصوات المصاحبة يأتي في المرحلة الثانية بعد المرئيات، أما عندما يكون إيقاع المرئيات سريعاً، فإن ذلك يؤدي إلى ضعف استيعاب المشاهد لما تقدمه من معلومات، ومن ثم يصبح مجرد مستمع فقط، وعلى ذلك فإنه في الحالات التي ينبغي فيها استخدام الصوت لتقديم المعلومات الأساسية يجب أن تأتيَ سرعة المرئيات هادئة أو مسترخية.

تاسعاً: التوقيت:



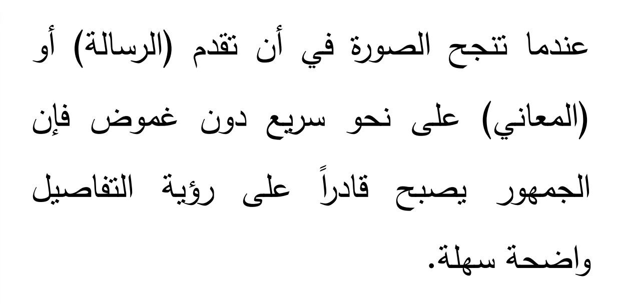
ليس هناك عرض أو برنامج مطلق التوقيت أو مطلق (المساحة الزمنية)، وتوقيت البرنامج يعني الوقت المحدد أو المخطط الذي يقع فيه العرض (ساعة – ساعتان.. إلخ)، وهو أمر ضروري عند (جدولة) البرنامج وتنظيمه والتخطيط لتنفيذه، فضلاً عن جدولته على قائمة برامج المحطة لعرضه على الجمهور.

كما أن هناك معنى آخر للتوقيت عند تنفيذ البرنامج (وهو الاستخدام الفني للمصطلح) ويُقصد به في تلك الحالة اختيار اللحظة المناسبة للفعل أو الحركة والذي يستوجب إجراءً فنياً أو آلياً معيناً كالقيام بإجراء القطع Cut للانتقال السريع من السؤال إلى الإجابة مثلاً.

وفي هذا الصدد ينبغي التأكيد على أن التوقيت الخاطئ في القطع، والانتقال من لقطة إلى أخرى يؤدي إلى إفساد المعنى وضياع الأثر وعدم القدرة على الإقناع.

عاشراً: وضوح المرئيات:





عندما تنجح الصورة في أن تقدم (الرسالة) أو (المعاني) على نحو سريع دون غموض فإن الجمهور يصبح قادراً على رؤية التفاصيل واضحة سهلة.

ومن هنا يجب على المخرج أن يسعى دائماً إلى تحقيق الوضوح للصورة وما تشتمل عليه من موضوعات وأغراض، وأن يتجنب التشويش والاضطراب والغموض والمعلومات الناقصة أو المبتورة، وكل ما يؤدي أو يسبب الارتباك والتشويش المرئي.

ولا شك في أن وجهة النظر الضعيفة (زاوية الكاميرا) تؤدي إلى إظهار مرئيات غير مألوفة وغير مستساغة (إلا إذا كان ذلك مقصوداً لذاته)، أما في الأحوال العادية فإن الهدف ينبغي أن يظل دائماً هو العمل على تقديم صور واضحة معبرة حتى لو أدى ذلك – مثلاً – إلى تناول أو وضع وترتيب الأشياء بطريقة غير مألوفة أو غير عادية.

وهناك عامل آخر على قدر كبير من الأهمية يمكن أن يكون سبباً رئيسياً في أن تأتيَ الصورة واضحة أو مشوشة، وهو نوع الإضاءة المستخدمة وشدتُها واتجاهها، والمعروف أن الإعداد السيئ للإضاءة يتسبب في إفساد الصورة واضطرابها إلى حد إخفاء معالمها وأبعادها وتداخل الأشياء فيها، فضلاً عن الظلال التي يمكن أن تتكاثف في مناطق أو أماكن أو فوق وجوه الأشخاص داخل المنظر، ناهيك عن أن وضع المصابيح يمكن أن يتسبب في توهج العدسات وانعكاس الضوء من المرايا.

حادي عشر: الإيهام بمرور الوقت أو (الزمن):

أصبح ممكناً الآن، وبعد تطور الأساليب الفنية وحرفية استخدام أجهزة المونتاج أن نعبر عن مرور الوقت والزمن والمسافة الزمنية بين الأشياء.

فبواسطة القطع Cut، يمكننا اختصار الوقت: (سيارة تقف – قطع – السائق يدق جرس الباب).

وبواسطة القطع المتبادل inter Cut يمكننا التعبير عن حدث يجري في أماكن مختلفة (أب يموت.. وطفل له يولد في اللحظة نفسها).

أما بالنسبة لمرور الوقت والزمن فهناك العديد من الأساليب التي تُستخدم لذلك، ولم تعد العناوين والإشارات المكتوبة هي الوسيلة الفعالة لذلك، وإن كانت تشير مباشرة وبوضوح إلى مرور الوقت أو الزمن.

أما الأساليب الأخرى المستخدمة في هذا الصدد، فإن بعضها يقتصر على الإشارة إلى مرور الوقت القصير، ويُستخدم بعضها الآخر للإشارة إلى مرور وقت أطول.

- **للإشارة إلى مرور وقت قصير:**

تُستخدم عادة الأساليب الآتية:

1. التلاشي البطيء Slow fade out لأحد المناظر، والظهور البطيء Slow fade in لمنظر جديد.
2. القطع Cut المباشر إلى منظر نفترض أن وقتاً طويلاً قد مر بعد أن عدنا إليه.
3. استخدام مؤثرات دالة على مرور الوقت (ساعة حائط – شمعة تحترق.. إلخ).
4. تغيير الإضاءة بما يوحي بمرور وقت (غرفة يضيئها نور الشمس ثم إظلامها بالتدريج للإشارة إلى أن الليل قد دخل).
5. المزج بين لقطتين (قبل وبعد تناول الغذاء).

6. الانتقال من وقت إلى آخر بواسطة الأصوات التي ترتبط بوقت معين (نقيق الضفادع الذي يشير إلى أن الوقت ليل، وزقزقة العصافير التي تشير إلى الصباح المبكر).

7. القطع أو المزج من لقطة يتم إخراجها من البعد البؤري Defocus إلى لقطة أخرى بالطريقة نفسها، ثم إعادة ضبط البعد البؤري لكي يتضح المنظر الجديد.

- **للإشارة إلى مرور وقت أطول:**

1. نزع ورقة من تقويم Calendar أو تغيير التاريخ.
2. الإشارة إلى التغييرات الطبيعية الدالة على الفصول من ثلج الشتاء إلى زهور الربيع.
3. التغييرات التي تترك أثرها على مظهر الأشخاص مثل (نمو اللحية أو طراز الملابس).
4. المزج بين قديم وجديد أو العكس، على غرار صحيفة جديدة ناصعة، وأخرى صفراء بالية.
5. الرجوع بالذاكرة إلى الماضي أو (التخيل) واستعادة ما تحفظه الذاكرة Flash–back.

ثاني عشر: خداع المنظر:

قد يكون من الصعب أو من المستحيل في بعض الحالات تنفيذ بعض المناظر وتصويرها داخل الاستديو، إما لأن ميزانية الإنتاج لا تسمح بذلك، وإما لاستحالة تنفيذ هذه المناظر عملياً داخل الاستديو



(بسبب ضيق الحيز أو صغر المساحة أو قلة الارتفاع أو خطورة التنفيذ أو عدم القدرة على القيام به.. إلخ)، وفي مثل هذه الحالات لا يكون أمام المخرج إلا أن يلجأ إلى أسلوب (الإيهام بالحقيقة أو الإيهام بالواقع)، أو ما يطلق عليه (خداع المنظر) ويتم ذلك بإحدى الطرائق الآتية:

1. استخدام لقطات من مكتبة الأفلام والشرائط، وتبادل القطع بينها وبين (الفعل) الذي يجري تصويره داخل الاستديو، وبذلك يتحقق نوع من الخداع أو الإيهام المقنع، ومثال ذلك أن ندخل (Insert) فيلماً به لقطات لفيضانات أو زلازل أو براكين، ثم نقطع بالتبادل Intercut بينه وبين لقطة لطفل يحتمي وأمه أسفل صخرة توشك على الانهيار (منظر داخل الاستديو)، وفي الحالات التي يتعذر معها وجود اللقطة المناسبة للغرض مناسبة تامة يكون على المخرج أن يطوّع المنظر داخل الاستديو لما هو موجود ومتوافر من لقطات في مكتبة الأفلام.

2. تبادل القطع بين كل أو جزء من المنظر داخل الاستديو، وبين المنظر نفسه في الواقع سواء قمنا نحن بتصويره من الواقع أم حصلنا على لقطات له من المكتبة.

3. استخدام (المدخلات) الإلكترونية للبيئة المحيطة (الأغراض المحيطة) للحدث كما هي في الواقع وربطها بما هو موجود داخل الاستديو، فيبدو الموضوع أو الغرض وكأنه في موقعه الطبيعي بينما هو موجود داخل الاستديو (مثال ذلك: إدخال لقطات لطريق من طرق المواصلات السريعة مع سيارة مقلوبة توجد داخل الاستديو).

أما الوسائل الإلكترونية التي تُستخدم في مثل هذه الحالات فهي جهاز الكروما كي Cromakey، وأجهزة عرض الأفلام Projectors، والمرايا، والخلفيات الفوتوغرافية.

4. استخدام المونتاج في إجراء قطع متبادَل بين أجزاء صغيرة تمثل جوانب المنظر أو الحدث، وتعطي إيحاء بالواقعية عند تركيبها معاً، مثال ذلك: الإيهام بتصوير معركة من خلال إجراء قطع تبادلي بين لقطات كبيرة تصور جوانب المعركة وبعض تفاصيلها مع وجود مؤثرات صوتية معبرة تساند الصورة وتدعمها.[2]

[2] المرجع السابق، ص ص 327-346.

ثالث عشر: قواعد إخراجية عامة وإرشادات

- **العناوين واللوحات:**

1. ينبغي أن يتحقق التطابق بين ما هو مكتوب على اللوحة، وما يصاحبها من أصوات مسموعة، إذ لا يجب أن تُعرض لوحة تقول شيئاً بينما تقول الأصوات أو (توحي) بشيء آخر.
2. عند تنفيذ التطابق Super imposition بين لوحة ومنظر حقيقي يجب مراعاة وجود تباين في الألوان بين حروف الكلمات على اللوحة وبين المنظر الحقيقي.
3. لا ينبغي تغيير اللوحة على الهواء إلا بعد الوقت الكافي لقراءتها.

- **الصوت والموسيقا:**

1. في بداية البرنامج لا يصح أن تأتيَ الصورة سابقة على الصوت، والأفضل أن يبدأ الصوت مع الصورة، وإذا تعذر ذلك فلا بأس من أن يأتيَ الصوت سابقاً على الصورة بجزء من الثانية.
2. يجب أن يكون القطع والمزج والاختفاء متناسقاً مع إيقاع الموسيقا تماماً.
3. يجب أن يكون القطع في نهاية الجملة الموسيقية وليس في وسطها، وأن يتوافق مع الإيقاع الصوتي للموسيقا.
4. عندما يتخلل الموسيقا قطع سريع، فإن ذلك يؤدي إلى قفز غير مستساغ في المنظر.
5. لا يجب أن تطغى الموسيقا المصاحبة أو المؤثرات الصوتية على الحوار أو التعليق.

- **الحركة:**

1. يفضل أن يتم القطع دائماً مع الحركة في الكادر (عندما يأخذ الشخص في الجلوس أو الوقوف أو الالتفاف، وفي أثناء الحركة وليس في حالة الثبات أو التوقف)، وفي المناظر الكبيرة يفضل أن يتم القطع مع حركة الرأس.
2. لا يصح القطع أو المزج بين الكاميرات المتحركة أو بين كاميرا ثابتة وأخرى متحركة.

3. لا يجب أن تتحرك الكاميرا إلا لمتابعة غرض أو موضوع متحرك.

4. لا يجب التراجع بالكاميرا إلى الخلف (Dolly out) إلا إذا كان هناك غرض يتحرك نحو الكاميرا، أو عندما نريد استعراض مجموعة يتضح حجمها في أثناء التراجع، أو إذا كان هناك ما يبرر ذلك ويفرضه بالنسبة إلى الحدث نفسه.

- **التكوين:**

1. في اللقطات الكبيرة (Close up) يجب مراعاة ألا تكون المسافة فوق رأس الشخص كبيرة جداً أو قصيرة جداً، كما ينبغي ألا تمس الرأس أعلى الكادر، أو تمس ذقنه أسفل الكادر إلا إذا كانت اللقطة كبيرة جداً (ومقصودة) فتخفي جزءاً من الرأس، وجزءاً من الذقن.

2. في اللقطات الكبيرة الجانبية للأشخاص يجب أن تكون المسافة أمام الشخص أكبر من المسافة خلفه.

3. في حالة وجود أشياء وشخص على خط الكاميرا نفسه، فإن هذه الأشياء ستبدو في اللقطة وكأنها خارجة من رأس الشخص.

4. عند تصوير المجاميع ينبغي تجنب صف الأشخاص في خطوط طولية، ويجب الحذر من أن يحجب الأشخاص بعضهم بعضاً.

5. في اللقطات البعيدة يجب أن توضع بعض المرئيات في مقدمة الكادر.

6. للإيحاء بوجود العمق يجب أن يمتد تكوين الصورة ليشمل مستويات عدة.

7. عند القطع بين لقطتين في محادثة هاتفية، يجب أن ينظر كل منهما في الاتجاه المقابل للآخر، فينظر أحدهما في اتجاه اليسار والآخر في اتجاه اليمين، لكي لا يظهر أنهما ينظران في اتجاه واحد.

رابع عشر: اعتبارات عامة:

1. لا يجب القطع من كاميرا إلى أخرى، أو تحريك الكاميرا في أثناء التصوير إلا إذا كان هناك ما يبرر ذلك.

2. لقطة الأساس أو المنظر العام هي التي تظهر وتوضح للمشاهد العلاقة بين الأشياء، وينبغي أن نعرض كل منظر جديد في لقطة عامة لكي يتعرف عليه المشاهد ويدرك العلاقة بين أجزائه.

3. يجب أن نقدم للمشاهد ما يريد أن يراه في الوقت المناسب لذلك تماماً.

4. يجب إظهار الأشخاص على الشاشة في الوقت الملائم لذلك، بحيث يظهر المتحدث عندما يتحدث، ويظهر المنفعل عندما ينفعل.

5. عند ظهور شخصية جديدة، أو عودتها إلى الظهور بعد اختفائها فترة من الوقت، يجب أن تقدَّم في لقطة كبيرة (عندما تكون الشخصية مهمة في الحدث).

6. الإشارة إلى اليمين أو اليسار في الاستديو أو في صالة البروفات، يعني يمين أو يسار الكاميرا.

7. لا يجب القطع من منظر بعيد جداً لأحد الأشخاص إلى منظر كبير جداً للشخص نفسه.

8. لا يجب القطع بين الكاميرات التي تعطي اللقطة ذاتها، (يجب أن يكون هناك خلاف جوهري بين اللقطتين سواء في الطول أم الحجم أم الموضوع أم زاوية الالتقاط).

9. في حالة القطع المتقابل Cross-Cutting يجب أن يكون حجم الشخص متماثلاً في اللقطتين، وأن يكون نظره في كل لقطة على زاوية العدسة متماثلاً في اللقطتين.

10. لا يصح بأي حال أن نعكس اتجاه الشاشة، فيظهر الشخص في إحدى اللقطات يتحرك من اليمين إلى اليسار، ثم في اللقطة التالية يظهر وهو يتحرك من اليسار إلى اليمين.

11. لا ينبغي أن تبقى الشاشة معتمة لمدة يشعر المشاهد خلالها بأن الإرسال قد توقف، أو أن جهازه قد تعطل.

12. في حالة إجراء أي تعديل أو تغيير في النص، ينبغي أن تعدل كل النسخ تحاشياً لوقوع أي خطأ مهما كان بسيطاً.[3]

---

[3] ديفز, ديزموند، مرجع سابق، ص ص 26-38.

الخلاصة

1. يطلق على إخراج البرامج بأسلوب التصوير الإلكتروني سواء تم نقلها على الهواء مباشرة أم سُجلت على أشرطة فيديو (الإخراج الحي).

2. اللقطات الساكنة التي تفتقد التنوع وتفتقر إلى الحركة Static shots تكون مملة، بينما اللقطات المتغيرة المتنوعة التي تفيض بالحركة والحيوية والتدفق (Dynamic shots) تجذب انتباه الجمهور واهتمامه.

3. تنويع المرئيات وتغيير المناظر وتعددها من الوسائل المهمة في تركيز وجذب انتباه الجمهور.

4. يقتضي تنفيذ لقطات ما في حجم معين وفي شكل معين لإحداث تأثير أو تعبير خاص لدى الجمهور.

5. يجب على المخرج أن يسعى دائماً إلى تحقيق الوضوح للصورة، وأن يتجنب التشويش والاضطراب والغموض والمعلومات الناقصة أو المبتورة، وكل ما يؤدي أو يسبب الارتباك والتشويش المرئي.

6. عندما تنجح الصورة في أن تقدم (الرسالة) أو (المعاني) على نحو سريع دون غموض، فإن الجمهور يصبح قادراً على رؤية التفاصيل واضحة سهلة.

7. في المواقف الدرامية ينشأ التوتر Tension – جزئياً – من خلال الحوار وحبكة القصة والعلاقات بين الشخصيات.

8. في بداية البرنامج لا يصح أن تأتي الصورة سابقة على الصوت، والأفضل أن يبدأ الصوت مع الصورة.

9. في الحالات التي ينبغي فيها استخدام الصوت لتقديم المعلومات الأساسية يجب أن تأتيَ سرعة المرئيات هادئة أو مسترخية.

المراجع

1. شبلي، كرم، (1999)، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، القاهرة، مكتبة التراث الإنساني.

2. ديفز، ديزموند، (2005)، قواعد الإخراج التلفزيوني، (حسين حامد، مترجم)، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة مما يلي:

1. في بداية البرنامج الأفضل أن:

A. يسبق الصوت الصورة

B. أن تسبق الصورة الصوت

C. أن يترافقا معاً

D. ليس مهماً أيهما يسبق الآخر

الإجابة الصحيحة: C. أن يترافقا معاً

2. ينتج التشويش المرئي عن:

A. نقص المعلومات

B. تغيير حجم اللقطات

C. الإيقاع البطيء

D. الصورة الساكنة

الإجابة الصحيحة: A. نقص المعلومات

3. الإخراج الحي هو:

A. التصوير المستمر

B. تنويع مصادر الصورة

C. تغيير المناظر

D. التصوير الخارجي

الإجابة الصحيحة: A. التصوير المستمر

4. لا يجب القطع بين الكاميرات التي:

A. تقدم لقطات كبيرة

B. تعطي اللقطة نفسها

C. تصور مشاهد مختلفة

D. لها زوايا تصوير مختلفة

الإجابة الصحيحة: B. تعطي اللقطة نفسها

5. اللقطة العامة هي التي توضح العلاقة بين الأشياء:

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: A. صح